Si previene, che l' Editore Milanese ha fissato il Volume progressivo come si vede al presente Trattato di Poetica, il quale invece di chiamarla puntata 17, vi ha posto il N. 18, calcolando per il N. 17 mancante il Volume 1. Atlante. Serva questo avviso per evitare qualunque reclamo. Si pregano quei Signori, che sono arretrati nei pagamenti a volersi compiacere di sodisfare al più presto possibile, prevenendosi per altro quelli i quali sono in corrente di non far caso di questo avviso.

Il Tipografo TOMASSINI.

ARTS

MILANO
presso A. F. STELLA e FIGLI
Stati Pontificii
presso G. TOMASINI a Fuligno.

ENCICLOPEDIA
portatile
O SIA
COLLEZIONE COMPLETA
DI
COMPENDII SEPARATI
sulle Scienze, Lettere ed Arti

COMPILATA

DA UNA SOCIETÀ DI DOTTI

SOTTO LA DIREZIONE

di **S. Bailly**

****

Scientia est amica omnibus.
PLAT.

POETICA.

Numine afflatur

TRATTATO
COMPLETO
DI POETICA

DI

VERSIFICAZIONE ITALIANA

E DI OGNI GENERE DI POESIA

PRECEDUTO

Da una INTRODUZIONE STORICA,
e seguito da un VOCABOLARIO de' termini tecnici

COMPILATO

DA

DOMENICO BIOR(

Milano
a spese dell' Editore
1832

POETICA.

Numine afflatur

TRATTATO
COMPLETO
DI POETICA

DI

VERSIFICAZIONE ITALIANA

E DI OGNI GENERE DI POESIA

PRECEDUTO

Da una INTRODUZIONE STORICA,
e seguito da un VOCABOLARIO de' termini tecnici

COMPILATO

DA

DOMENICO BIORCI

Milano

A spese dell' Editore

1832

INDICE DELLE MATERIE

******

PARTE TERZA.

TRATTATO DI VERSIFICAZIONE E PARTICOLARMENTE DEL VERSO ITALIANO.

PARTE QUARTA.

DEI VARJ GENERI DI POESIA.

ALL'EDITORE DELL'ENCICLOPEDIA PORTATILE

Eccovi, come meglio seppi, condotto a termine il Trattato di Poetica, *della cui compilazione vi piacque incaricarmi, per servire di continuazione a quella* Enciclopedia portatile, *che nata in Francia, avete fatta Italiana con apposite traduzioni, non che con originali scritture, onde supplire all'ingiusto silenzio, o alle mal ponderate parole dell'edizione francese. La nostra Poetica, così ricca e gloriosa, meritava certamente, massime in un' enciclopedia italiana, più diffuse ed onorevoli parole. E per conseguire questo fine, Voi voleste che un italiano se ne assumesse il difficile incarico. Fu saggio e lodevole il vostro divisamento, non così, temo, la scelta. Io però nulla ho trascurato dal mio canto, perchè l'una e l'altra vostra intenzione abbiano felice compimento.*

I più rinomati autori vennero da me, con molto studio, consultati nella formazione dell'Opera, che ho diviso in quattro parti.

Le due prime (conservando la sostanza dell'originale, con alcune mie opportune correzioni ed aggiunte) trattano:

La I. Della poesia in generale: — Sua origine, modificazione e scopo, *ec.* Dell'imitazione, del gusto, *ec.*

La II. Dei diversi sistemi di poesia, inclusivamente il sistema romantico. — Del sentimento poetico naturale all'uomo, *ec.* Delle comparazioni, dello stile, della chiarezza, dell'armonia, delle figure, *ec.*

La III. Della versificazione, o sia della prosodia poetica. — Del verso in generale. — Del confronto delle lingue moderne. — Dell'accento. — Dei vari generi del verso italiano, *ec.* Del ritmo, della rima, *ec.*

La IV. Finalmente tratta: dei diversi generi di poesia. — Della poesia lirica. Dell'ode, *ec.* — Della poesia epica. Dell'epopea, *ec.* — Della poesia drammatica. Della tragedia, *ec.* — Della poesia didascalica. Della satira, *ec.*

Possa questa mia nuova fatica corrispondere al vostro desiderio, e meritarsi dall'Italia una favorevole occhiata di approvazione e gradimento!

Domenico Biorci.

TRATTATO

DI

POETICA

******

INTRODUZIONE STORICA.

Il sentimento poetico è un bisogno a cui l' uomo di tutte le terre e di tutti i tempi, ha pur dovuto soddisfare, sia prorompendo col proprio, sia inspirandosi dell'altrui pensiero.

Questo sentimento, quantunque a tutti comune, si è non di meno diversificato così nel principio che lo destava, come nella forma che lo riproduceva. Presso le nazioni meridionali la sua estrinseca esaltazione, la

grandezza e la bellezza delle sue splendide commozioni, si manifestano di solito coi vezzi della lirica, o coi prestigi dell'epopea, diretti a celebrare le glorie degli eroi e le dilettazioni della vita. Al nord, all'incontro, dove il tristo clima avvisa l'uomo tutto dì della sua miseria e pochezza, e dove egli si ritragge volentieri in sè stesso, la poesia contrae un carattere più personale e più serio; inclina al filosofico ed al religioso; ricorre più di buon grado alla forma narrativa; l'idea della morte vi si riproduce sovente, e la inconcepibilità dei misteri ne costituisce il mirabile.

La poesia, come il sole che ne è il simbolo, pare abbia diffuso gli albori suoi primi movendo da Oriente verso Grecia ed Italia, e più tardi diffondendo al settentrione la gioja del suo bel lume.

I canti ebraici primi ci vengono innanzi, e se pure ve n'ha di più an-

tichi, non ponno spettare che all'India; il che fa riscontro coll'opinione dianzi accennata. La poesia della Bibbia è grave e maestosa: quella rude asprezza che la distingue, non esclude pur sempre la espressione di teneri e dolci sentimenti, de' quali il libro di Ruth offre un commovente modello: d'altra parte nella tristezza profonda dei lamenti di Giobbe, ci viene esposto un carattere di grandezza, la cui sublimità non andò mai pareggiata. Non si è ancor potuto riconoscere il sistema di metro seguito da'poeti ebrei; ma lo stile delle loro opere così pittoresco, ardimentoso, e semplice ad un tempo, sdegna le timide forme delle moderne nostre lingue, e se lo ascolti dall'arpa del re profeta, lo senti fluire dall' inspirazione divina.

La cognizione della lingua sanskrita ha rivelato una scuola poetica, ignota ai nostri maggiori. I libri santi, e quelli di scienza e legislazione, sono

scritti in verso presso gli antichi Indous; e Pitagora colà recatosi, apprese quella filosofia, che ha illustrato il suo nome. Quantunque gl'Indous molto si dedicassero alle novelle ed ai drammi, pure sembra prediligessero la lirica alta ed aggraziata: ma è nell'apologo, del quale han nome d'inventori, che que' bizzarri ingegni avevano caro esercitarsi.

La poesia dei Chinesi, riservata alla notizia di pochi neofiti, offre una particolarità che merita per avventura di esser qui notata. La scrittura chinese geroglifica nel suo principio, ha conservato i vestigi di origine. I caratteri che la costituiscono, rappresentano nelle riunioni che se ne fanno, non solamente parole, ma idee combinate e modificate, secondo la maniera in cui la lettera è composta; talchè si distingue lo stile dalla forma più o meno perfetta del carattere adoperato dallo scrittore; e vuolsi che dalla per-

fezione eziandio di questo estrinseco segno, risultino i pregi della loro poesia.

L'Egitto, servo di una oltraggiosa teocrazia, non si tolse mai fuori delle linee elementari delle arti, perchè i marmi sacri ai loro dei erano il modello imposto alla perpetua imitazione; ma i Greci forse da quei tipi medesimi tolsero il germe della loro ammiranda perfezione nella poesia e nelle arti, più tardi richiamate alla loro terra natale da Tolomeo-Filadelfo.

Nominare la Grecia è salire col pensiero a quanto di più perfetto creasse l'ingegno umano. *Omero* aveva composto poemi inimitabili; *Aristotile* coll'analisi delle opere e col precetto, sembra segnasse allo spirito umano dei limiti, che furono talvolta scherniti, ma non mai violati con buona riuscita.

La poesia presso i Romani non è stata che un riverbero di quella dei

Greci, rianimata da *Orazio* e da *Virgilio*.

Da queste due ultime letterature scaturirono dopo dieci secoli, quelle dell'Europa moderna; ma le idee poetiche avevano già soggiaciuto a potenti modificazioni in grazia dello stabilimento del Cristianesimo, allorchè i dotti del Basso-Impero, cacciati di Costantinopoli, apportarono in Italia le scienze e le arti della Grecia.

Un'altra causa nelle terre del nord lo spirito popolare rimoveva dal consentimento ai principii d'Aristotile. Mentre l'Olimpo d'Omero signoreggiava la parte più bella, e sola incivilita dell'Europa, la Gallia, la Bretagna, la Germania, la Scandinavia, tutte le nazioni Slave, seguivano quasi concordemente altre credenze, fino dai secoli più rimoti.

Alla religione celtica, originaria forse dell' India, e trasmessa dall'Edda, immediatamente succedette il cristianesi-

mo nelle contrade del nord dell' Europa: esse pertanto rimasero estranee alla mitologia; e delle primitive loro credenze è pur oggi un trapelante indizio quel senso d'opposizione, che non ha mai cessato di manifestarsi al sistema poetico di Omero, ed all'autorità di Aristotile.

Correndo i tempi di mezzo, gli Arabi stabiliti in Ispagna, avvivarono le lettere e le scienze. L'audace arditezza delle metafore, la pompa delle descrizioni, l'enfasi del loro stile, che non esclude la delicatezza del sentimento, offrono un particolare carattere, che rende originale la loro poesia, la quale venne dilatando radici nella Spagna e nel mezzogiorno di Francia, e nell'Italia.

Già la lingua latina dopo essere stata propagata dal vincitore a tutti i popoli del mezzogiorno, aveva cessato d'essere volgare: un miscuglio della lingua primitiva, di quella dei Latini e

dei dialetti dei barbari, l'irruzione ed invasione dei quali erano succedute alla potenza romana, faceva sì che esistessero presso ciascuna nazione mille incoerenti gerghi di favellare, che avevano d'uopo di segregazione e di ordinamento. Allora comparvero nel mezzodì della Francia i *Trovatori*, e nel nord i *Minnesinger*, o sia *Trovieri*. Allora la lingua italiana cominciò a prendere un po' di eleganza e di regolarità nella corte dei re di Sicilia: diventò popolare nella Toscana, e si sparse quindi per tutta la penisola. *Dante* e *Petrarca* si affrettarono a dilatarne i confini, ed il primo principalmente fu il fondatore di una nuova era poetica, eretta dal cristianesimo sugli sfasciumi dell'idolatria. Petrarca, cristiano inspirato da Platone, sostituì ai canti voluttuosi ed erotici di Properzio e di Tibullo l'espressione di un sentimento d'amore puro e virtuoso, ignorato dall'antichità. L'*Ariosto* ed il *Tasso* diedero fi-

nalmente l'esempio di nuove e sconosciute epopee.

Camoens in Portogallo, mescendo il meraviglioso mitologico al cristiano, tolse l'inspirazione dalle scoperte marittime di Vasco di Gama, alle quali Cristoforo Colombo doveva aggiungere i nuovi trionfi, celebrati dal poema dell'*Araucana di Alonzo d'Ercilla*; *Lopez de Vega* apriva frattanto una carriera drammatica ribelle alla dottrina di Aristotile.

Al tempo medesimo *Shakspeare* in Inghilterra, inspirato dalle poesie del nord, teneva pure in non cale l'autorità delle poetiche greche. La schietta e libera sua penna valse a scolpire ignude affatto le umane passioni. Il suo ingegno quando più splende, non è guidato dall'arte, ma dalla natura; un alunno forse delle tradizioni poetiche dell' Edda, introdotte dai Sassoni in Inghilterra, e non per anche dimenticato, delle quali *Macpherson*

ha raccolto più tardi le reliquie, da lui attribuite al bardo scozzese *Ossian*.

Questa poesia scandinava ha certamente educato eziandio i poemi dei *Nïebellungen*, ritrovamenti dei Tedeschi, onde trasse principio la nuova scuola famosa principalmente pei nomi di *Goëthe* e di *Schiller*. Questa poetica norvegia è pur la stessa adottata dai bardi dell'antica Armorica, predecessori dei trovieri picardi e normanni, autori di romanzi rimati, pieni d'incantesimi e di maraviglie tolte dall'Edda.

Sembra quindi che la poetica degli Europei obbedisse a due grandi sistemi, l'uno preceduto in origine dagli orientali, migliorato dai Greci, abbracciato dai Latini e propagato da questa belligera nazione ai popoli soggiogati: l'altro, che nato fra i ghiacci del nord, e risospintovi dalle armi romane, ivi esercitò ancora con lunghi intervalli la sua potente influenza su-

gli spiriti, coi quali la cupa, fiera e barbara sua grandezza, non manca di analogia.

E vogliam anche dire per verità doversi riconoscere nella persecuzione sofferta dalle antiche credenze nordiche, nel loro carattere grave e malinconico, e nel loro principio dell'eternità delle anime, molto maggior consonanza colla religione cristiana, che non colle splendide finzioni del paganesimo mitologico.

Le nazioni del settentrione, slave, germaniche, sassoni, abbracciarono dunque un cotal poetico sistema vacillante, perchè non fu mai consacrato (nè può esserlo) da alcun'opera didascalica; mentre per lo contrario le nazioni del mezzogiorno, quantunque non sempre fedeli al precetto di Aristotile, tutte non di meno prestarono consentimento ai principii generali, uniformandosi particolarmen-

te nella scelta e nella imitazione del bello.

L'indole della poesia dei Francesi avvisa la posizione intermedia che occupa geograficamente la sua patria, e meno d'ogni altra può vantare originalità e perfezione.

PARTE PRIMA

DELLA POESIA IN GENERALE.

****

CAPITOLO PRIMO.

DELLA POESIA, ORIGINE, MODIFICAZIONI.

GIUSTA la etimologia più universalmente ricevuta, la parola *poesia* deriva dal greco, (Ποιεω) e significa *fare*, o più acconciamente, *rappresentare*. Secondo quest'opinione, la poesia sarebbe una *creazione*, o meglio ancora, una *imitazione*: così appunto, nell'ultimo senso, la definisce Aristotile. Possiamo adunque considerare la poesia siccome un'arte che consiste nel rappresentare, o imitare la natura. I versi sono, rispetto a lei, siccome i colori rispetto alla pittura; e Simonide ha detto essere la pittura una muta poesia.

Questa definizione però non è al tutto compiuta, poichè allora non verrebbe ad esser altro la poesia, se non una sem-

plice imitazione per via di discorso sottoposto a certe regole. Il perchè alcuni autori statuirono doversi aggiungere a questa condizione, che il discorso in versi avesse ad essere insignito del lustro delle finzioni.

Parecchi scrittori negarono anche la necessità del verso, facendosi fondamento sull'autorità di Aristotile, che afferma essere la sostanza intima delle cose, e non la forma del verso, che costituisce il poeta e il carattere della poesia.

Altri opinano trovarsi l'essenza della poesia nell'entusiasmo ch'essi contemplano qual effetto delle umane passioni, nè altro essere la poesia stessa, a parer loro, se non l'espressione di un sentimento appassionato.

Ed altri ancora congiungono alla poesia l'idea di una imitazione or fedele, or abbellita, e sempre in istile armonioso, di quanto possa offrir la natura nell'ordine fisico e morale di più adatto ad impressionare a posta del poeta l'immaginazione ed il cuore.

Se ora consideriamo il fine che si propone il poeta, quello cioè, di dilettare procedendo per mezzo dell'imitazione,

noi possiamo definire la poesia siccome un linguaggio di luminosa e concitata immaginazione, ornato di elette locuzioni, e giovantesi delle finzioni, onde levarsi più alto della stessa material verità.

Al tempo della formazione delle lingue e dell'ordinamento delle società, è verisimile che la poesia, la quale per noi non è che un'arte, fosse il naturale linguaggio inspirato ai primi uomini, nè io intendo linguaggio misurato, ma sì bene essenzialmente poetico. Di fatto gli uomini nell' infanzia delle società, vivendo tra le scene della natura, abbattendosi ad ogni tratto in oggetti nuovi ed inusitati, soggiacendo nell' incerta ed errante lor vita, a subitane ed aspre variazioni di fortuna, han dovuto lasciare alla immaginazione la piena sua possa, e alle passioni un'illimitata latitudine. Il loro spirito poco occupantesi d'idee astratte, non ha potuto comunicarle con un linguaggio ancor informe, fuorchè col soccorso delle immagini. I fenomeni del cielo e della terra, di cui non potevano scansarsi d'essere testimoni, dovettero

sublimare l'immaginazione ammiratrice dei prodigi operati dalla divinità. Per trasmettere le emozioni e le scoperte loro, elessero la forma che più vivamente colpisse la memoria; onde nacque la poesia in linguaggio misurato.

Di fatto l'antichità di tutte le nazioni, tanto al nord, quanto al sud, offre poemi tra' quali si riscontra questo tratto di comune rassomiglianza. Prestamente poi, secondo i progressi che ciascuna società fa, operandosi cangiamenti nel corso delle idee, gli uomini imparano a soggiogare, o a celare le passioni; i costumi foggiano i caratteri quasi uniformemente; il linguaggio cangia natura, la scienza si fa arrogante sull' immaginazione, che impoverisce a misura che cresce la dovizia dell'arte. Allora la forma assume un' importanza che non aveva nell'origine; il fine primitivo dell'arte scompare, e l'attenzione si ferma sui mezzi: vogliamo dire che i poeti, considerati come esemplari, avevano creato un diletto col sussidio di certe forme, e che posteriormente si pose studio a riprodurre le forme stesse, senza più avvertire ai

principii, pensando di poterne ottenere eguali effetti.

Ma quella specie di monotona perfezione che acquistano, nel progresso del tempo, gli autori solleciti di riprodurre nella stessa guisa l'ordine stesso di bellezze, cagiona sazietà. Se ne dà indi carico all'osservanza delle regole prescritte dall'antichità; onde posto da un lato lo studio di que' modelli, che potrebbero soli ricondurci sulla via dei principii immutabili, più non si generano che mostri.

D'altra parte lo studio delle scienze filosofiche e astratte, più diffuso a questi giorni, ha avvezzato la nostra gioventù ad anatomizzare il pensiero, e a distinguere le proprietà. I termini tecnici che sono stati ricevuti per isvolgere queste ardue operazioni dello spirito, non ispettano al dominio della poesia che li rifiuta. Quelle locuzioni però hanno educato il discorso ad una efficace concisione e brevità che agogniamo di pur trasferire nel verso; onde avviene che privi dell'aiuto di que' termini, e pur volendo ad ogni modo esprimere idee comples-

se con brevissime parole, facilmente diamo nello scuro o nel barbaro.

In un secolo in cui le abitudini e l'uso partoriscono questo mal frutto, parmi utile, più che in ogni altro, di richiamare le menti all'osservanza delle regole, che è quanto dire alla necessità di studiare gli eterni modelli del bello e del vero, anzichè con consigliare l'osservazione del brutto e del reale, dar forma e ordinamento (mi si condoni l'espressione) alla nostra decadenza.

Invano appoggiandosi a quella opinione, che le verità scientifiche sono le stesse per tutte le nazioni, pretenderebbesi di stabilire, che essendo diversi presso ciascuna i precetti letterari, vengono ad essere manifestamente incerte e varianti anche le leggi, e le norme del gusto. È vero che rigettano i Tedeschi, quel che ammettono gl' Italiani, che le scene intricate del Calderon, non entrano ne' componimenti dello Shakspeare, e che il sistema di quest'ultimo offende l'unità del teatro greco: ma facile assunto è il rispondere a questa obbiezione. Se le regole ricevute presso ciascun paese scaturiscono dai costumi, dalla convenevolez-

za, dai caratteri, saranno regole ferme e positive, e tornerà bene a que' paesi l'adattarvisi. Sta però sempre ad evidenza, che gli errori de' popoli, che non hanno per anco un gusto formato, non possono fare autorità presso quella nazione, che abbia tatto più dilicato, e gusto più esercitato.

Io non reputo che giovi lo studio degli scrittori educati da un secolo corrotto, o troppo innoltrato nella civiltà, per dipingere l'uomo, del quale non mostrano essi che un simulacro. Simulacro per verità comparabile alle rovine di un magnifico edificio; ma è pur già mestieri di essere fornito di acquisite notizie, per potere immaginando, ricostruire un tempio del quale non restino che informi vestigia. Insisterò quindi sullo studio de' poeti greci, senza tema di essere notato di pedanteria, siccome d'altronde mi farò a dar conto de' nuovi sistemi poetici, senza rischio d'incorrere nella taccia di novatore. Ma volendo pur riconoscere l'ardua cosa di levarci alle alte concezioni poetiche dell'antichità, non ne consegue perciò che dobbiamo commetterci ad una poesia nuda d'incanto, e di grazie, che

in luogo di dilatar l'animo, e di spargcr di qualche fiore la vita, non si occupa che delle nostre miserie, e tutti ci presenta gli oggetti nel loro aspetto più spaventevole. E in coerenza sempre di quel principio dell'essere i popoli antichi più poeti de' nuovi, noi pur conforteremo la nostra crescente gioventù allo studio della nostra vecchia letteratura, convinto, siccome sono, che qualunque modo di poetica più essenzialmente proprio di una nazione, non segnali sè medesimo, nè si riveli, se non prima delle frequenti relazioni della nazion stessa coi vicini; e soggiungo che per mancanza appunto di tale studio, si vuol da alcuni rintracciare ispirazioni nuove nelle moderne letterature de' forestieri. Fu mediante la loro vecchia letteratura che i Tedeschi, ed eziandio gl' Inglesi, dopo essersi lungamente proposta la francese a modello, poterono in fine rigenerare la loro poesia, e comporle quell'aspetto che ci seduce, il quale però, per essere tutto loro proprio, ad altri forse non conviene.

E finalmente appunto mettendosi uno scrittore fuori dalla sua sfera nazionale, o tirato dal desiderio di emozioni, o ri-

tenuti dal timore di offendere la sensibilità inerente alle abitudini natie, vediamo molti moderni scrittori avventurar fuor dalla natura nostra pensieri espressi in istile audace o pauroso, od inviluppare di strane ed ambiziose espressioni le idee più comuni e più trite.

Questo bisogno di cose nuove, e la tema de' *luoghi comuni*, dovettero condurre di necessità al paradosso e al sofisma; ma noi siam già sì provetti nell'incivilimento, che il nuovo è troppo difficile a rinvenirsi, per fino in fatto di combinazioni stravaganti, o di eventuali opinioni. Poche ricerche basterebbero forse a persuaderci, come tutte queste dottrine, che ci vengono oggi d'oltremonti presentate, siccome l'espressione de' correnti bisogni, sieno disseppellite da opere dimenticate del decimottavo, decimosettimo, e decimosesto secolo.

CAPITOLO II.

FINE, MEZZI, FORME DELLA POESIA.

Per evitare queste aberrazioni, e ricondurre a più sana direzione le menti, non è tanto necessario chiarirci intorno

alle forme adoperate dai poeti dell'antichità nella creazione delle loro opere, quanto intorno al fine che si proponevano. Chi vorrà dirigersi verso quel medesimo fine, facilmente scorgerà la convenienza di giovarsi delle medesime forme, ed anche di forme nuove, suggerite dalla diversità dei costumi.

Di fatto se i popoli rozzi han più campo a cavare dalla natura i grandi quadri ch'ella giornalmente loro spiega dinanzi, questo svantaggio dei popoli inciviliti può in qualche rispetto venir compensato dalla perfezione del loro linguaggio, che offre più variata scelta d'espressioni alla descrizione delle più delicate impressioni. Se un popolo, dove le scienze sono coltivate, è d'immaginativa meno potente e meno splendida, se è più ribelle all'entusiasmo, ha d'altra parte ragione e mente più sviluppate, la sua lingua deve poter esprimere tutto ciò che esprime la lingua selvaggia, e questa non saprebbe ritrarre alcuna di quelle idee metafisiche, di che si fa grand'uso ai giorni nostri.

Il fine che si proponevano i primi poeti fu certamente quello di trasmettere alla posterità il racconto degli avvenimenti

anteriori, la origine delle cose, e la spiegazione dei fenomeni della natura. Una sì alta missione ha dovuto far considerare i poeti quali interpreti della divinità; e fu chiamata la poesia linguaggio degl'iddii.

La poesia era per gli antichi come una inspirazione emanata dalla divinità, la quale per la bocca d'uomini privilegiati, si comunicava ai mortali. Tuttavia non mai un racconto d'azione, non mai una successione di precetti e di pensieri, non mai finalmente una pittura di sentimenti, per poetici che fossero, ricevettero nome di poema presso di loro, quando non fossero in versi: e non è difficile, io credo, additarne la causa, traendo la conseguenza dal principio.

Il pensiero degli dei comunicandosi ai mortali, aveva d'uopo d'una pompa di forme, non comune alla turba umana: per percuotere la moltitudine, e scolpirsi più fortemente, e più invariabilmente nella memoria, bisognava che questa forma fosse sì accentata, da poter essere accoppiata alla musica, o almeno sottoposta a certo ritmo che ne facesse le veci: e tale fu l'espediente di che ragionevolmen-

te si valsero. Presso le nazioni meno poetiche, non notiamo noi forse ancora che una citazione in verso ci si presenta nel discorso più facilmente e più spesso, che non una citazione in prosa? Presso i popoli meridionali, nella nostra Italia per esempio, non vediamo una certa razza di *rapsodi* radunarsi intorno il popolo, e cattivarne l'attenzione, recitando le strofe del Tasso, o altre analoghe composizioni? Quegli alti pensieri che i primi poeti avevano la missione di comunicare ai mortali, dovevano adunque essere presentati nella maniera più efficace a scuotere gli animi, ed obbligar la memoria.

In tal modo si è perpetuata questa necessità del *verso* nelle opere poetiche, onde si meritassero nome di poema; e fu, credo io, una forzata interpretazione delle parole di Aristotile, che indusse altri a pensare, potersi dar nome di poemi a componimenti prosastici. Vero è che Aristotile dice « gli *scritti di Erodoto messi in verso, non sarebbero mai sempre che una storia,* » e in questo senso divido io pure la sua sentenza; ma egli non aggiunge che gli scritti di Omero messi in prosa, non sarebbero mai sempre che un

poema, complemento che manca alla sua frase, per darle la interpretazione ricevuta da qualche comentatore. Il verso solo non costituisce poetica un'opera; ma ogni composizione poetica ha pur bisogno di essere ornata dell'avvenenza della versificazione, per meritar nome di poema.

Ciò che a questo riguardo è necessario osservarsi per tutte le lingue, sembrami indispensabile particolarmente alla francese formata di un mescolamento di dialetti incoerenti e lontana molto dall'aver l'armonia di una lingua fatta per analogia coi suoni che produce la natura, tutta musicale, di una lingua creata per *onomatopea*. La rima le è forse necessaria più che a qualunque altra, onde surrogare all'orecchio quella misura che distingue dalla prosa i versi nelle lingue antiche, misura che l'Italia, sopra tutte le nazioni moderne, ha pur conservato.

La condizione della *finzione*, o del rabbellimento della natura, la necessità di fare almeno una scelta, tanto nelle sue produzioni, quanto nelle emozioni dell'animo, e finalmente l'osservanza della bellezza, non sono meno rigorosamente comandate alla poesia, e presentemente

più che mai, giacchè più quasi non le tocca l'officio dell'istruire, ma solo quello del dilettare.

Eppure da poco tempo in qua, si è rimproverato alla poesia, che attendesse a palesar la natura in un solo aspetto, scegliendo sempre quel che pareva bello per trascurare tutto il resto, e producendo conseguentemente un quadro non compiuto. Si è creduto in fine, di dover considerare il poeta siccome un creatore, che ad esempio del supremo Autore dell'universo, avesse a produrre il brutto a fianco del bello. Ma il brutto non pare a noi forse una corruzione della creazione, anzichè un'immediata sua produzione? Milton nella pittura dei primi giorni del mondo non ci ha mostrato Satan, siccome la gente del volgo si figura il demonio, collo sfregio della coda, e delle corna. Non dimentichiamo il fine che deve proporsi il poeta, che è quello di dilettare; ora al bello solo appartiene questo privilegio, mentre il brutto ha quello all'incontro di riescir repugnante, nè deve quindi essere adoperato che al modo di Omero, per opposizione, onde ingrandire l'eroe agli occhi del lettore, colla pittura

morale e fisica di Tersite; ma egli sapeva che solo la bellezza è fatta per cattivare e per movere.

Una considerazione si presenta in appoggio di questa asserzione. Il *bello* è un tipo, è un principio; il *brutto* è l'assenza di questo tipo, di questo principio,... un'eccezione. Se la bellezza non esistesse, la bruttezza non sarebbe avvertita; ma anche senza la bruttezza, la bellezza esiste, si sente, si riconosce. Una forma regolare è bella; l'irregolarità produce deformità; un sentimento giusto e generoso è bello, l'assenza di queste qualità lo rende antipatico ed abbietto. Ora per ogni mente sana, qual è mai l'arte che possa fondarsi sovra un'astrazione?

La poesia crea in effetto; ma come quel pittore dell'antichità, che sceglieva tra un gran numero di bellezze quel poco di ciascuna che faceva al suo caso, onde formarne un tutto; per simil modo il poeta elegge nella natura, e nella propria imaginazione, gli oggetti che devono comporre la sua creazione, e forma quasi un nuovo universo. Quel ch'egli ha fatto per le cose esteriori, dee pure applicarlo alle cose morali.

I novatori che si avvalorano della autorità di Aristotile, dopo averla spesse volte rifiutata, onde sentenziare la inutilità del verso nella poesia, e che pensano ad un tempo poter questa far a meno della finzione, non avvertono che il critico greco nega alle opere di Erodoto messe in verso, e a quelle di Empedocle, il titolo di poema, per la sola ragione che questi autori non han nulla inventato, nè creato; e sono semplicemente stati spositori l'uno di una storia in prosa, l'altro di una scienza in verso.

Sebbene la imitazione della verità materiale, o sia della realtà, non basti alla poesia, pur v'è certo ordine di verità che essa ammette, e dalla cui osservanza non potrebbe esimersi. « La poesia si crea un mondo ideale e soprannaturale, e pur ne descrive le incognite forme; la penna del poeta dà ad esse un'apparenza sensibile, e fa che il frutto dell'immaginazione prenda un posto determinato, ed un nome. »

Secondo questa definizione di un poeta inglese, la poesia sarebbe l'arte di usare le parole, in modo da produrre illusione sulla immaginazione, e di operare per

mezzo delle parole quel che opera il pittore mediante i colori.

CAPITOLO III.

CARATTERI DELLA POESIA AD EPOCHE DIVERSE.

Non è dubbio che la ragione e la verità sieno essenzialmente necessarie alla poesia; ma trattasi di una ragione, di una verità, relativa e convenzionale. Così possono i principj essere falsi, ma le conseguenze hanno ad essere giuste, e sempre conformi alla verità. Una volta stabilite le prime supposizioni, comunque pur riescano pel ragionamento stravaganti, le cose che da quelle derivano, devono tutte fluire giusta l'ordine della natura.

Un esempio è per avventura necessario a rendere più sensibile l'asserzione. Un poeta imagina che Apollo stanco dal correre sopra il suo carro, se ne vada a riposare in seno a Teti. La supposizione è assurda all'occhio nostro; ma questo poeta dipinge il dio commosso da diversi sentimenti naturali di gioja, di rincrescimento, e di collera; mette in corri-

spondenza queste diverse emozioni collo stato del ciel sereno, adombrato, o minacciante; il lettore si immedesima col poeta, e crede veder realmente le cose, quali gli furono rappresentate: così almeno addiveniva presso gli antichi.

Presso i moderni un poeta si limita a descrivere il sol tramontante, circondato da nubi dorate, tuffantesi nell'oceano, e ne porge una descrizione più o meno esatta, più o meno pomposa. Presso gli antichi egli non sarebbe stato per certo più poeta di Empedocle, a cui nega Aristotile un tal titolo. Io ammetto per ben fatta la sua descrizione poetica: ma, che dice egli alla immaginazione del lettore? che lascia egli a fare a' suoi successori? Eppure egli sarà poeta quanto è a noi concesso di esserlo ancora, se con felice artifizio sappia stabilire una certa armonia di concordanza, o di opposizione fra lo stato del cielo, e quello dell'anima del poeta che lo descrive. Per altro, a che ci saremmo noi condotti, se conformemente alle cognizioni geologiche, ed astronomiche, generalmente diffuse a questi giorni, si accingesse il poeta a spiegare che il sole non tramonta, ma che

la terra rivolgendosi sull'asse proprio gli alterna la esposizione di un emisfero, occultandogli l'altro?

Io so che queste prime supposizioni poetiche esigono per essere ammesse un grado di credulità, che può parere ad alcune menti illuminate uno sconcio parziale e temporario dell'intelligenza. Così abbiam detto, che i popoli barbari erano più poetici delle nazioni incivilite, e l'infanzia è pur nel caso stesso. Non v'è uomo, per quanto accessibile si supponga alle illusioni poetiche, che sia sì preso da un avvenimento epico, siccome al racconto della favola del Lupo e dell'Agnello può esserlo il fanciullo. Eppure il fanciullo sa che non parlano quegli animali; ma sì fatto è il despotismo dell'immaginazione sugli animi recenti, e ancor doviziosi della primitiva ingenuità, ch'egli considera la cosa, siccome realmente avvenuta.

Oggi sarebbe difficile, per non dire impossibile, al più poetico ingegno lo spiegare un effetto naturale, coll'intervento di causa soprannaturale tutta d'invenzione: l'eruzione dell'Etna, per esempio, a

cagione degli sforzi di Encelado, o d'altra equivalente forza motrice. Dopo la propagazione del cristianesimo nelle arti, giudiziosamente rinunciammo al creare nuove cause poetiche, e ci siamo circoscritti per lungo tempo ad ammettere come per tradizione quelle sole concepite dagli antichi, e consacrate dalla mitologia. Ora dopo lunghi sforzi, la realtà fisica la vince, e sarebbe colpo mortale portato alla poesia, se il sentimento poetico naturale all'uomo, specie di sacro fuoco conservato nell'anima di alcuni enti privilegiati, non trovasse ancora da potersi manifestare nei sentimenti morali, dappoichè le cose fisiche gli sono involate.

Se la libera espressione delle emozioni esaltate dell'anima, solo dominio lasciato nei giorni nostri alla poesia, le venisse interdetta, e se anzi fosse la poesia ristretta nella sua espansione, alle divisioni regolari della metafisica, tornerebbe meglio confessare che il secolo, rinvenuto affatto dalle impressioni poetiche, non vuol più poesia, anzichè stillarsi in tentativi infruttuosi, a fine di conformarsi a nuovi sistemi, la esecuzione dei quali sarebbe impossibile. La pittura de-

stituita di tutte le attrattive che l'immaginazione può infondervi, e ridotta all' imitazione materiale della natura, riescirebbe ancora un'arte, per verità manuale, ma dove, se non altro, si riconoscerebbe l'industria del pittore. Ma a che tornerebbe mai la poesia, spogliata delle lusinghe del vero, delle nobili illusioni dell'animo, degli splendidi errori dell' immaginazione, dell'esaltazione del pensiero?

In più alto ordine di cose, la poesia può aspirare ad un posto naturale ed invariabile. Il mondo morale è oggi la sua patria, dove può ancora movere i cuori, ed interessarli.

La cognizione che noi acquistiamo del vero fisico dipende dagli oggetti esterni che ne circondano: l' idea del bello morale, nata e sviluppata nel nostro animo, soggioga gli oggetti esterni, li modifica, od anche li fa scomparire; e l'ordine poetico si accorda più naturalmente colle nostre sensazioni, di quello che colpisca la nostra intelligenza l'ordine dei fatti fisici col soccorso della scienza. La poesia in fine ci procura quel che per avventura cercavamo, ma di cui già di

dentro avevamo una specie di previsione; e la scienza all'incontro ci invita a scoprire quel che interamente ne è incognito e sta fuori di noi. Così la poesia ci tira a cercare il bello meno negli oggetti fisici che nella cognizione intima dell'anima; mentre la scienza si ristringe invece a ricercare il vero materiale. Nell'ordine poetico, l'uomo occupa un grado eminente; nell'ordine fisico l'uomo non è che un atomo. Di fatto che insegna la scienza all'uomo, fuor quasi che la insufficienza e la povertà del suo spirito? Che gli rivela la poesia? La divinità dell'anima, l'immensità dell'immaginazione, l'eternità dello spirito. Tra giudizi sì opposti, tra queste due forse anco illusioni, e non dobbiamo anteporre noi quella che meno ci fa sentire la nostra debolezza?

Un uomo felicemente nato, avvezzo a interrogare, a svolgere i sentimenti poetici della sua anima, potrà avere bensì la mente esaltata, ma i degni suoi pensieri torneranno ad onore dell'umanità: certo l'immaginazione sua prepondererà sul giudizio; ma nel tempo stesso conoscerà le latebre del cuore e il magistero delle

passioni; non avvertirà al minuto andamento della natura, ma ne colorirà le grandi masse che porrà in relazione colle proprie emozioni, e sarà quindi, più di qualunque altro, disposto a concepire l'armonia morale dell' universo ed a conformarvisi.

Tuttavia giunge un'epoca di vecchiezza, così per le nazioni, come per gli individui, dove il reale prepondera sul fittizio, e dove l' utile é anteposto all'aggradevole. Può darsi tal secolo, dove la chimica fiorisca per rabbellirvi i prodotti dell' industria, dove le matematiche riescano necessarie per la perfezione delle macchine, e dove in mezzo a sì dotta barbarie l'uomo, simile a quello testè delineato, riesca altrui incomprensibile, o resti senza vita quasi e senza parola. Non ne consegue però che l'arte non esista, o che quest' uomo sia un insensato.

Se la più volgar cognizione delle lettere è pur utile all' incivilimento dei popoli, che non opererebbero lo studio e l' uso della poesia, non intertenendo gli uomini, che di quanto v' ha di grande, di alto, di generoso, di bello? Ed ecco lo scopo che deve il poeta proporsi.

Ma la poesia, così concepita, sarà piuttosto inspirazione che arte; mentre i precetti che dar si possono dell'arte, non sono mai altro che forma, o scorza, per mezzo di cui si manifesta l'inspirazione, non mai procedente dai precetti.

È oggi diviso il sistema poetico in due scuole, l'una *classica*, l'altra *romantica*: ciò che le distingue essenzialmente non è pure nè il sistema d'imitazione dell'antichità, abbracciato dalla prima, nè la pretesa originalità della seconda; sì bene la loro opposta direzione. La prima discende da un mondo soprannaturale a riverberare sulle cose di quaggiù la sua bellezza, e far che di questa partecipino le umane emozioni. Tutto trasmuta: le occulte cose, in forme esteriori, e sensibili, l'ideale, in reale. L'altra procede per contrario modo. Abbandona una terra contaminata di belletta e di sangue, per risalire verso la divina sua patria; delle cose visibili, e materiali, non fa uso che in quanto abbiano relazione colla origin loro celeste; trasforma in fine il reale in ideale. Ciascuna di queste maniere diverse di contemplare poeticamente la natura, può avere il suo incanto: sono due

produzioni de' poli opposti dell'immaginazione, nè a me spetta l'escludere l'una o l'altra dal suo poetico dominio: tuttavia sarà utile il mandare qualche poco di luce nell'oscuro di questa definizione.

I poeti antichi traevano dall'Olimpo i loro dei, atteggiati di tutta bellezza, per farli gioire de' piaceri conceduti ai mortali. I poeti moderni hanno fatto penetrare fino al soggiorno dell'eternità gli uomini e i loro guai, per aver parte alla beatitudine degli eletti. I primi facevano partecipi gli dei de' nostri piaceri, gli ultimi gli rendono testimonj dei nostri mali. Non trattasi ora d'altro che di giudicare, se, poeticamente parlando, il quadro delle miserie e dei vizi dell'umanità, sia favorevole all'arte, quanto l'apparato tutto delle gioje dell'Olimpo? E siamo di bel nuovo ad una controversia, da risolversi non altrimenti che coi dettami del gusto, più o men delicato di ciascuno.

CAPITOLO IV.

DELL' IMMAGINAZIONE, DELL' INVENZIONE E DELL' IMITAZIONE POETICA.

La notizia delle cose materiali perviene

all'animo per mezzo dei sensi; l'immaginazione crea un ordine di cose, cui i sensi non attingono. Questa operazione dello spirito, non è se non l'effetto di una nuova combinazione delle immagini ricevute, e delle impressioni provate. È in certo modo la rivelazione dell'ignoto per via di ciò che è noto.

L'osservazione degli oggetti esistenti, delle cose reali, conduce alla ricerca dei loro principj, non avvertiti, o delle loro conseguenze. La maggiore, o minore facilità della mente nello spiegare tali fenomeni, in modo da appagare la ragione, contrassegna una maggiore o minore immaginazione: se senza fermarsi alle probabilità razionali, l'autore si applica a considerare gli oggetti nelle relazioni d'ordine, di grandezza e di bellezza, per produrre impressioni analoghe, la sua immaginazione è poetica.

L'immaginazione ne' traviamenti suoi maggiori deve dunque conformarsi ad un certo metodo, non mai trascurato dalla natura in veruna delle sue produzioni. Colpa del non procedere l'immaginazione per analogie, per conseguenze, non trova essa più eco che le risponda nelle altre

menti: allora le sue concezioni diventano idee bizzarre, sregolate, singolari, proprie solamente dell'autore..... sono fantasie.

L'immaginazione, indipendentemente dalle finzioni che produce, può coordinare in certo suo modo gli avvenimenti della storia, modificarli, crearne eziandio; ma non deve sconvolgerne l'ordine naturale e probabile, per corredarli di apparenze, o sembianze poetiche: può altresì introdurre personaggi sconosciuti, ed anche divini, siccome il consente l'epopea.

Del resto l'immaginazione non è altro, se non l'invenzione: in vano pretenderebbesi che l'invenzione non sia che il parto dell'immaginazione: è controversia di parole; la nazione che ha prodotto il Dante, l'Ariosto, può più d'ogni altra, corroborare la nostra proposizione.

L'invenzione, o l'immaginazione, non essendo che il risultato dell'osservazione degli oggetti, e dei sentimenti naturali, considerati e riprodotti in modo astratto, non verrebbe quindi ad essere in ultimo conto, che una *imitazione ingrandita, rabbellita.*

Chi dice imitazione, dice verità, o per lo meno, verisimiglianza: ma poichè anche nella sentenza di Boileau: Il vero può talvolta non essere verisimile (1), mentre d'altro canto una cosa non vera, può altresì avere certo grado di possibile più poetico della realtà; così spetta all'acume del poeta di non oltrepassare il reale della natura che quel tanto solamente, che possa essere raggiunto senza sforzo della intelligenza del lettore.

Indipendentemente dalla imitazione della natura, abbiamo ancora un'imitazione ch'io credo oggi inevitabile; ed è quella delle opere anteriormente prodotte dai poeti dell'antichità, o dei tempi moderni. Noi giungiamo tardi:

Presi già sono i luoghi più sublimi

dicea fin da' suoi tempi Salvator Rosa. Il pensiero è stato tanto affaticato a produrre, che un'idea affatto nuova sarebbe oggi inintelligibile. Or bene, questo è precisamente il secolo che esige la novità con tanto più rigore, quanto meno gli uomini sono in grado di somministrarla. Marmontel prediceva a quelli, che al suo

(1) Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

tempo domandavano già cose nuove, o vogliam dire, inaudite, che non verrebber essi pur mai esauditi, se non a scapito del buon senso. Poichè adunque oggi più mai, non può più esser altro l'invenzione che il frutto dell'osservazione, l'osservazione sola tra le diverse direzioni da seguirsi, saprà almeno additarcene la migliore.

Sezione Prima.

Della scelta da farsi nell'imitazione.

Due strade si presentano: quella degli antichi Greci, e quella dei moderni, che senza conoscere l'antichità, cercarono altre guide, o che conoscendola, la posposero ai poeti del nord.

I Greci hanno voluto dilettare col mezzo del bello; e questa inspirazione del loro cielo splendido e mite, dell'educazione del ginnasio, della loro lingua armoniosa, ha fatto loro creare opere in ogni genere meritevoli dell'ammirazione de' contemporanei e della posterità perchè, quantunque diverse pei risultati, erano tutte dettate dallo stesso principio attivo... *spiritualizzavano*.

Le nazioni moderne serbanti letteratura propria, come gl' Inglesi, meno favorite dal cielo, sortite all'influenza di una religione severa, e sottomesse ad imperiosi bisogni, poco sensibili alla bellezza velata ai loro sguardi da un clima freddo e nebbioso, ma suscettive di tutte le impressioni morali e fisiche del dolore, diedero sfogo alle loro querele ed all'amarezza del loro cuore, desiderando per sentimento naturalissimo, di far prender parte ai loro mali, e di rendere altrui sensibile alle loro lagnanze e ai loro cordogli . . . hanno *materializzato*.

Questa conclusione può sembrare un paradosso ad una scuola, che ha la pretensione di non lasciare le forme antiche, se non per amore di spiritualità, e di non isdegnare la bellezza del corpo, se non per magnificare la sublimità dell'anima e la divinità del pensiero. Non si possono per tanto trovar fuori di proposito alcune dichiarazioni, che per avventura non sono indispensabili.

I poeti Italiani, come pure i francesi anteriori al secolo decimo ottavo, pigliando ad unico modello gli antichi, non hanno preteso che bisognasse servilmente

imitare le opere dell'antichità, ma han composto le proprie, conformandosi ai principii che governano i Greci nelle loro poetiche composizioni. Quelli che vennero appresso, sembra che si prefiggessero a proponimento di fare il contrario: presero ad imitare materialmente la forma greca ch'era quale la comportavano quella lingua e il grado di quella civiltà: si trattennero sul mezzo che i Greci adoperavano, trascurando il fine che quelli desideravano di raggiungere, e tale è il pericolo delle scuole. Il grande ingegno, seguendo le inspirazioni ed il gusto proprio, s'impadronisce di quanto vede di conveniente nella natura, o negli scrittori che lo hanno preceduto; a lui vien dietro un imitatore (poichè i grandi ingegni sempre si menano in coda una caterva di copisti) che ommette alcuna delle avvertenze del suo modello immediato: l'imitatore di questo secondo ne dimentica un altro; quelli che imitano quest'ultimo se ne allontanano ancor più, e tutti non per tanto pretendono di aver preso ad esemplare il modello primitivo. Questa deplorabile manía, rinfacciata a ragione ai pretesi par-

tigiani dell'antichità, non è speciale alla scuola classica; ed anzi tanto più inevitabilmente sarà il vizio della moderna, della quale è Shakspeare il prototipo, in quanto che i principii di questa vaghi sono ed indeterminati.

Shakspeare era uno spirito grezzo, fecondo, originale in tutta l'estensione del termine, che ha creato presso un popolo ancòr rozzo, una maniera di dramma quale conveniva alla sua nazione, pur allora appena escente dalla barbarie, e quale altresì la concepiva egli stesso, e fu concetto tutto suo. Shakspeare è creatore, ed una creazione è sempre cosa buona. È un attributo della divinità, di che ella non fa parte che al genio. Piacque, e doveva piacere: fu inspirato senza riflessione, senza scelta, senza calcolo dalla verità materiale e spesso volgare; siccome i Greci lo sono stati pur naturalmente dalla verità poetica e bella. Eschilo e Shakspeare sono stati l'eco del loro secolo.

Ma in oggi mentre il creare non è quasi più speranza nostra, e mentre non possiamo far altro che seguire segnate strade e già peste, ci resta solo di cleg-

gere tra quelle aperte dai Greci, o quelle tentate da Shakspeare, da Lopez de Vega e da alcuni altri; dipende cioè da noi di voler esser poetici e belli, o reali e brutti. La disquisizione è ridotta ai minimi termini.

Sezione II.

DEL GUSTO IN POESIA.

Tra più validi argomenti da potersi mettere in campo a favore della nuova scuola, è quello della necessità di conformarsi al gusto del secolo, che principalmente scientifici ed istorici studi resero più positivo e più vero. Ma come ho già detto la scienza, ancorchè arida, e la storia, mi sembrano pòter offrir tuttavia qualche lato all'imitazione poetica, che importa di attentamente considerare prima di sottoporsi alla trista necessità di abbandonare del tutto ogni concezione poetica. E quanto al gusto del secolo, il fastidioso obbligo di sottomettervisi, deve tuttavia patire qualche restrizione: e in fatto, chi può negare che all'osservanza di quest'obbligo

non siamo noi andati debitori di tanti amorosi versi e sdolcinate rime, che per sì lungo tempo hanno occupate le penne di tanti scrittori? e di quegli innumerevoli sonetti e canzoni, che a nembi piovevano dalle arcadiche colonie sulla testa di una qualche novella sposa, o d'una monaca novizia, o d'un imberbe laureato? I pochi difetti dei quali si vogliono incolpare que' due grandi italiani Metastasio ed Alfieri, non si debbono imputar piuttosto al gusto dei rispettivi tempi in cui essi vissero? E a questo tiranno del secolo non vanno pur debitori i Francesi delle smargiasserie ridicole di Saint-Aimand e di Teofilo, all'epoca in cui gli sponsali di una infante li trassero all'ampollosità spagnuola, dalla quale Corneille medesimo non seppe preservarsi? La dignità galante e affettata della corte di Luigi XIV non è dessa stata la causa dei soli difetti che si possano rimproverare a Racine? La fatuità sdolcinata del secolo passato produsse pure sulle rive della Senna i mazzetti di fiori di Dorat, e i baci di Pezai. Ma tutte queste opere sfuggevoli come la moda che le fece nascere, ebbero la pretensione

di soddisfare altresì ai bisogni del secolo. Quanto poche però serbarono il posto a che erano state sollevate da quegli effimeri gusti!

A questi dì, perchè sono le menti inclinate agli studi esatti, per servire all'impero del secolo, si vuol restringere la poesia all'imitazione della realtà: ma anzichè conformarsi al gusto, di cui ora si è incerto, non torna forse meglio rispettare il gusto eterno?

Il gusto è quella potenza dell'animo che fa discernere il bello nelle arti. Tutt'altra fatta di gusto, non è che moda passaggiera. Quando nel secolo decimosettimo si sono tagliate le piante a foggia di pergoli, di templi, di colonne ed anco d'animali; i nostri padri tenevano per bella questa depravazione. Un pittore, un artista di paesetti che avesse voluto uniformarsi a quest'uso ne'suoi quadri per piacere ai suoi contemporanei, avrebbe dato alla luce opere, le quali tutto che lodate per avventura nell'età sua, non sembrerebbero adesso che mostruosità, mentre l'artista avrebbe soddisfatto non al gusto, ma alla moda.

Il medesimo avviene nelle produzioni letterarie. Le opere più imperiosamente domandate da un secolo, sono precisamente quelle, cui i seguenti secoli più prontamente dimenticano; e le sole poesie alle quali sia toccato di vincere tal prova, sono quelle in cui non essendosi badato più che tanto alla moda, si attese a conformarsi al gusto immutabile, o vogliam dire alla bellezza, che per tutti i tempi è la stessa.

Io devo far valere una potente considerazione a fondamento della mia sentenza. L' imitazione dell'antichità è proscritta dalla nuova scuola. Già somiglianti sforzi erano stati tentati in altro tempo per isviare dallo studio e dall' imitazione dell'antichità. Questi tentativi erano allora principalmente fondati sui rimproveri che si facevano ad Omero, cioè sui difetti di composizione de' suoi poemi, nella non osservanza delle regole, nella scarsa nobiltà degli eroi e volgarità delle loro abitudini, nella famigliarità dello stile e nel difetto in fine di dignità e di convenevolezza. Se non altro que' critici di Omero mostravano di averlo disaminato; ma traviati dal loro cat-

tivo gusto, antepenevano a quella sua sublime semplicità il modo affettato e pomposo dei moderni. Presentemente gli avversari dell'antichità rivolgono contro i poeti estimatori di Omero del secolo decimosettimo, un rimprovero assolutamente contrario, quello cioè di aver recato nelle composizioni imitate dagli antichi una servile osservanza delle regole, una maestà ed un'enfasi lontana dalla natura; e partendosi da questo risultamento, disapprovano lo studio dei poeti greci, con altrettanto poca ragionevolezza, che i predecessori loro. L'effetto simile, prodotto da due cause sì opposte, non può risulta e che dalla moda, e non può essere l'espressione del gusto.

L'imitazione poetica non essendo che l'imitazione fisica e morale della natura, o l'imitazione anche degli autori che ci precorsero, si fa quindi necessaria una scelta, sia negli oggetti naturali che si vogliono riprodurre, sia negli autori che si pigliano ad esempio; onde si raccoglie che alla sola osservazione della bellezza, deve appunto conformarsi il poeta nelle sue imitazioni.

Nessun precetto, per verità, può in-

dicare il mezzo di riconoscere e di ritrovare questa bellezza indispensabile. Non di meno, siccome ad onta della diversità dei tempi, dei costumi e delle nazioni, la poesia ha esistito ed esercitato impero sugli uomini; non è da potersi revocare in dubbio, che indipendentemente dall'indole delle lingue, dal gusto delle nazioni e dalle mode passaggiere, essa non debba questo impero ad una bellezza certa ed invariabile, che tutti i secoli e tutti i paesi ebbero caro di riconoscere.

Possiamo considerare l'imitazione come esercitantesi a riprodurre due sorta di verità: la materiale, e l'ideale. La prima rappresenta la natura qual è; la seconda la abbellisce, o sia raccoglie in un solo oggetto quante bellezze ha la natura diffuse in mille altri oggetti della stessa specie: non è però col prestarle ornamenti spurii, che perviene la poesia a questo fine, poichè allora invece di abbellire la natura, verrebbe a sfigurarla ed a renderla non più riconoscibile. Tale è lo scoglio più difficile ad evitarsi; e qui appunto si fa indispensabile lo studio dei poeti dell'antichità, non

perchè abbiano essi avuto modelli diversi, o più perfetti; ma perchè furono i primi imitatori, e vivevano più vicini alla natura, onde valsero a farcela meglio conoscere.

Vedete Teocrito dipingendo mandriani e bifolchi. Egli ha saputo dissimulare la loro rusticaggine, senza però corredarli di un solo sentimento che non avessero potuto provare. Al contrario Sannazaro in Italia, e Fontenelle in Francia, volendo dipingere pastori, mettono loro in bocca non solo il dire artificiato, ma i sentimenti galanti ed affettati, non dicevoli alla natia semplicità campestre. Questo esempio può applicarsi a tutti i generi di componimenti poetici, e additare la differenza che corre tra gli abbellimenti che la poesia esige, e il travisamento che rigetta nell'imitazione della natura.

Che deve finalmente il poeta tentare? Osi considerare la natura, via togliendole il suo velo per iniziarsi nel secreto della sua creazione, delle sue metamorfosi, della sua dissoluzione: indovini i fenomeni innumerevoli risultanti dalle leggi fisiche, o dalle combinazioni del

pensiero; penetri il magistero delle passioni dell'anima, non meno che le forme della materia. E poco avrà fatto ancora. Aggiunga alle cose visibili e note, le cose possibili e non per anco avvertite; l'immaginazione sua concepisca con tutto ciò che è, ciò che potrebbe essere, se la natura gli rivelasse i suoi misteri più riposti . . . così il poeta deve contemplarla e dipingerla.

PARTE SECONDA.

REGOLE DELLA COMPOSIZIONE POETICA.

****

CAPITOLO PRIMO.

ESPOSIZIONE DEI DIVERSI SISTEMI.

§. I. *Sistema d'Aristotile.*

Aristotile avverte che la inclinazione all'imitazione è in noi una distintiva dagli animali, e che i primi atti di questa facoltà esercitati in origine da uomini forniti di particolari disposizioni, diedero nascimento alla poesia: soggiungendo che due ordini di poesia si distinguono, riguardando al carattere degli autori, o di quelli, cioè, che inclinati essendo a nobili cose, cantarono le azioni degli eroi, o degli altri che, pensando alle basse, dipinsero gli uomini cattivi e viziosi, sciogliendo in certa guisa nella satira i primi inni.

Aristotile considera per tanto l'epopea siccome la creazione di un animo alto, siccome l'imitazione del bello. L'epopea, egli dice, non ha durata di tempo determinata, nè altre regole le viene assegnando, se non quelle della tragedia. Quanto però è nell'epopea, continua egli, è pure nella tragedia, ma il medesimo non avviene della tragedia rispetto all'epopea. Mestieri è quindi di far conoscere le regole che a quella costituisce, in quanto almeno hanno comune riguardo coll'epopea.

La tragedia, secondo Aristotile, è una imitazione di un'azione *grave*, *intera* e *ampia* con certa legge.

L'azione imitata dall'epopea, o dalla tragedia, si eseguisce per via di personaggi che operano, i quali devono risultare caratterizzati dai loro pensieri e dai loro costumi. Aristotile chiama *favola* l'ordine, o disposizione delle parti che compongono un'azione poetica; i *costumi* sono ciò che caratterizza colui che agisce, e il *pensiero* riguarda alle idee ed ai giudizi che si manifestano colla parola. Quel ch'egli prescrive siccome cosa più importante nella composizion

del poema è la favola, poichè non è già il poema la imitazione dell'uomo, ma bensì delle sue azioni, della sua vita, di ciò, in breve, donde scaturiscono le sue contentezze e le sue sciagure. Non devesi dunque comporre l'azione per imitare i costumi e i caratteri, ma conviene all'incontro questi imitare per quella produrre. L'azione, secondo Aristotile, è l'anima del poema, e i costumi non tengono che il secondo posto, e sono, rispetto all'azione, siccome i colori al disegno. Il terzo grado lo assegna al pensiero. Consiste questo, giusta la definizione che ne dà, nella manifestazione di ciò che è nel soggetto, o di ciò che al medesimo conviene.

Dopo aver determinate le diverse parti del poema, e provata per principale l'azione, discende ai particolari della composizione di essa. Deve essere intera e di certa ampiezza. *Intero* è ciò che ha un *principio*, un *mezzo*, ed un *fine*. Il principio è quello che non suppone nulla prima di sè, ma che aspetta qualche cosa dipoi; il fine all'incontro non richiede nulla di poi, ma ad essere capito, esige qualche cosa da prima. Il mezzo, final-

mente, è ciò che indica qualche cosa innanzi, e domanda eziandio qualche cosa appresso.

Quanto alla *ampiezza* ogni composto qualificato per bello, continua Aristotile, deve essere non solo ordinato in tutte le sue parti, ma avere altresì certa quale ampiezza. Conciossiachè chi dice bello dice grandezza e ordine. Un animaluzzo piccolissimo non può all'occhio nostro esser bello, perchè bisognandoti vederlo da vicino, le sue parti troppo riunite si confondono. Uno sterminato bestione che avesse invece la lunghezza di mille stadi, non ti sarebbe dato vederlo che a parti, e perderesti il suo tutto. Così, siccome negli animali ed altri corpi naturali, si vuole adunque una certa grandezza, che possa tuttavia esser compresa ad un solo sguardo, medesimamente nell'azione di un poema, vuolsi una certa ampiezza, tale da potersi abbracciare però ad un sol tratto, e da fare un quadro solo nell'animo.

L'azione, o la favola, deve pure esser *una:* non per l'unità dell'eroe, si fa egli sollecito di avvertire, siccome taluno ha creduto, poichè come di parecchie cose

che succedono ad un sol uomo non si può fare un avvenimento solo, così di parecchie azioni che un sol uomo opera, non si può fare un'azion sola. Però Omero nell'Odissea, non ha riferito di tutte le note azioni di Ulisse, se non quelle che si riportavano ad una sola e medesima azione, cioè al suo ritorno in patria. Pertanto Aristotile stabilisce in principio, dover le parti di una medesima azione esser talmente collegate tra sè, che una sola trasposta, o levata, renda l'azione incompiuta: conciossiachè non sia parte di un tutto, quella che in esso può essere, ovver non essere, senza operare.

L'oggetto del poeta, secondo Aristotile, è di trattare il vero, non come è succeduto, ma come ha dovuto succedere, e di trattare il possibile a norma del verisimile: il poeta e lo storico differiscono in questo, che l'ultimo narra ciò che è stato fatto, ed il primo ciò che ha potuto, o dovuto, esser fatto. E in questo rispetto, riesce appunto la poesia più filosofica, e più istruttiva della storia, mentre dipinge il poeta le cose in generale, e non descrive un uomo, od un fatto particolare.

Date queste definizioni, Aristotile ab-

dita al poeta quel ch'egli debba ricercare, o evitare nella composizione della favola.

Pretende che i personaggi principali non abbiano ad essere uomini virtuosi, che da avventurati diventino infelici: che sarebbe degno di pietà non solamente e terribile, ma odioso: nè esser debbano uomini di nequizia, che dallo stato di sventura si sollevino alla prosperità della vita, che non vi sarebbe nè pietà nè terrore, nè esempio per la umanità; nè altrimente abbiano ad essere perversi, che divengano da felici infelici; vi sarebbe esempio, ma la sciagura de' cattivi non ha nulla d'interessante, nè di terribile per noi. Non resta adunque che a costituire il personaggio nè troppo virtuoso, nè troppo pervertito, ed a farlo agire in guisa, che incorra le disgrazie non per effetto di atroci delitti, ma per qualche mancamento, od errore di umanità.

Il poeta non deve mai dimenticare nella composizione della favola, il necessario, e il verisimile, e si domandi ad ogni tratto: è necessario e verisimile che il tal personaggio parli ed operi così, e così? necessario e verisimile che avvenga la tal cosa, prima o dopo, della tal altra?

La poesia essendo *l'imitazione del meglio*, i poeti hanno a seguire la pratica de' buoni pittori, che fanno i ritratti somiglianti, e tuttavia più belli degli originali.

Il poeta come imitatore, parlando in bocca de' personaggi, non deve lasciar divedere sè stesso che quanto è possibile meno, e come prima si lasci scorgere, cessa di essere imitatore. Aristotile cita Omero ad esempio, intorno al particolare dell'essere sempre i personaggi che parlano nelle opere di lui.

Tali sono le principali regole comuni ad ogni manièra di poesia, che da questo eterno legislatore del gusto sono state prescritte, alle quali noi presto ritorneremo per applicarle a cadaun genere di poesia. Non si può che ammirare quel logico vigore col quale sostiene ogni sua proposizione, talchè non è dato di poterle combattere, se non negando il primo principio poetico ch'egli emette, l'imitazione cioè della bellezza; tanto necessariamente ne scaturiscono, siccome conseguenze rigorose, tutti gli altri principj.

La gloria di Aristotile, non ha soccumbuto neanche al pondo pure del ridi-

colo, stato accumulato sulla rimembranza di lui dalle argomentazioni e dalle fallaci sottigliezze della scolastica; la sua antichità, che conferisce certa affettazion pedantesca a pronunciare il suo nome, non impedisce però che si alleghi, campandosi il motteggio in grazia del rispetto che inspirano gli universali suoi lumi. Donde trae egli sì gran privilegio? da quella sua ragione, da quella dialettica sua stringente, da quel suo gusto pel vero, da quella sua scrupolosa cura di rimovere il falso, da quel suo ardore nell'invadere il dominio dello spirito umano; storia naturale, economia, politica, logica, rettorica, tutto egli ha coll'intelligenza ghermito, siccome fece colle armi il discepolo suo: talchè non sentesi meglio la presenza di un conquistatore in tutte le provincie del suo impero, di quello che lo spirito di questo eroe delle scienze in tutte le parti di ciascuna di esse.

§. II. *Sistema di Orazio.*

Orazio ad esempio di Aristotile, esige che il soggetto sia *semplice* ed *uno*; ma egli s'interna più del retore greco ne'par-

ticolari che da quest'ultimo vennero trascurati, o se pur ne abbia trattato, sono perduti per noi, non essendoci l'arte sua poetica pervenuta che mancante.

Così Orazio consiglia ai poeti di eleggersi un soggetto proporzionato all'ingegno di che si sentono consapevoli, e per evitare un difetto, gli avverte di non cadere nel difetto opposto. Più poeta del suo modello, Orazio porge l'esempio ad una col precetto, e in ciò solo vantaggia Aristotile, del quale riproduce tutte le regole generali; così piglia a dipingere le qualità e i difetti di ciascuna età dell'uomo, invitando ad uniformarsi a questo stesso metodo nella pittura dei caratteri che si mettono in azione. Stringe in poche parole la storia dell'arte presso i Latini; accenna le forme di metro proprie di ciascun genere di poesia, cosa che pure Aristotile aveva fatto, ma con minori sviluppamenti; fa conoscere le regole sommarie della versificazione; va fino a dar lezione ai poeti sulla cognizione del mondo, e interdice l'esercizio della poesia a chiunque non la costituisca in suo unico studio.

Orazio finalmente conforta i poeti a

diffidare degli adulatori e a far pro a sè medesimi de' critici. E a questo modo termina la sua epistola, ove si è circoscritto a schizzare quasi a caso, e coll'elegante facilità che gli è propria, consigli che certamente son per anco tra migliori che possano seguirsi dalla studiosa gioventù.

§. III. *Sistema di Vida.*

Vida, nato a Cremona, compose verso il principio del secolo decimosesto, ad obbedienza di Papa Leone X, una poetica in versi latini, che Giulio Scaligero anteponeva all'epistola di Orazio ai Pisoni. Il metodo che regna nell'opera di Vida, può spiegare sino ad un certo segno la predilezione del celebre critico.

L'arte poetica di Vida è divisa in tre canti: Comincia a trattare nel primo dell'educazione del poeta, pigliando in età fanciullesca, e indi va divisando i suoi studi, le sue letture, i suoi giuochi. Il secondo canto propone i precetti della composizione del poema. Il terzo dà le regole della elocuzione, e tratta dell'armonia imitativa, della quale fornisce Vida numerosi esempi.

Per chi abbia letto Virgilio, e studiato Orazio, si addentrerà facilmente negl'insegnamenti del poema di Vida, che pur non offre un'idea nuova, ed il cui stile sebbene grazioso e corretto, pecca però di certa abbondanza alquanto prolissa. Virgilio è il suo unico modello; la concezione, la condotta, e la forma dell'Eneide, somministrano sole gli esempi, donde Vida ricava i precetti.

§. IV. *Sistema di Torquato Tasso.*

Il *Tasso*, grande nella filosofica prosa come nell'alta poesia, lasciò scritti per la poetica degli aurei precetti.

Ei definisce la poesia: « un'imitazione delle cose umane, a fine di ammaestramento o a fine di giovar dilettando. Questo debb'essere il precipuo suo scopo. La descrizione delle cose inanimate, come mare, campagne, tempeste, entrar vi dee per accidente e subordinata al mentovato primario suo fine. » Insegnò il Tasso, prima dei Romantici, di corroborare la verità con l'istoria. « Dovendo il poeta, dic'egli, con la sem-

bianza della verità ingannare i lettori, e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa ai loro sensi, che credano non di leggerle, ma di essere presenti, e di vederle e di udirle, è necessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinion di verità; il che facilmente con l'autorità dell'istoria gli verrà fatto... »

Distingue in seguito la filosofia dalla poesia, non tanto per la superficie del verso, quanto per la sostanza della materia.

La filosofia considera le cose in quanto buone; la poesia in quanto belle.

« Nella storia non vi può essere perfezione di caratteri, poichè essa rappresenta gli uomini quali sono. La poesia all'incontro li dipinge quali dovrebbero essere, ed offre quindi il bello ideale nelle arti di pace e di guerra in tutto il suo compimento.

Definisce in seguito l'epopea con semplici e precise parole. « Il poema epico è imitatore di azione illustre, grande e perfetta, fatta con altissimo verso, a fine di movere gli animi e di giovar dilettando. »

Continua il grande autore-maestro a prescrivere alcuni precetti per l'elocuzione.

« Scelga il poeta quelle parole traslate che hanno maggior affinità colle proprie, e le scelga da cose gratissime » E da qui il Tasso prende motivo di biasimar Dante per aver appellato il sole *lucerna del mondo*. « Questa frase risveglia l'idea del puzzo dell'olio » ec.

« La lunghezza de' membri, de' periodi, delle clausole rende il parlar dignitoso e magnifico. La brevità il fa grazioso. Alle volte una parola di più distrugge la grazia. »

« Il poeta dee dilettare, o perchè il diletto è il suo fine, o perchè è mezzo necessario ad indurre il giovamento: buon poeta non è colui che non diletta; nè dilettar si può con que' concetti che recano seco difficoltà ed oscurità, poichè necessario è che l'uomo affatichi la mente intorno all'intelligenza di quelli, ed essendo la fatica contraria al diletto, ove fatica si trovi, ivi per alcun modo non più diletto ritrovasi . . . . . » (1).

§. V. *Sistema del Menzini e del Gravina.*

La poetica del *Menzini* abbonda di saggi precetti e per lo più elegantemente

(1) Discorsi sull'arte poetica.

vestiti, e venne quindi accolta con generale applauso dai dotti.

E dapprima egli avverte ai poeti italiani, per ben poetare volervi l'arte congiunta a natura, nè l'una, o l'altra separate esser bastanti. Il poema eroico riconoscer per padri l'Ariosto e il Tasso. Prescrive leggi all'epopea, dove dice

> Se fai Poema, osserva ch'ogni parte
> Risponda al tutto . . . .

Parla con poche ma succose parole della *varietà* e dell'*unità*

> Varia sia la materia, un l'argomento,
> Cui vadano a ferir per ogni banda
> Del tuo grand'arco e cento strali e cento.

Con estetica verità sentenziò, che *ogni diletto in noi discende dalla beltà.*

Finalmente consiglia gl'Italiani d'instruirsi dagl'italiani istessi, che per le loro opere sono saliti in grande fama, nè ricorrere, come oggigiorno si vorrebbe da alcuni traviati, a quegli autori stranieri, che col mal esempio ed anche con ingiuria, hanno vituperata la gloria italiana.

> Se ti piace da me prender consiglio,
> Ben più d'una è tra noi critica penna,
> Che puote al vero disserrarti il ciglio.

Non aspettar Boelò che dalla Senna
T'additi il buon sentiero, e a lui sol basti
S'or Pellettieri ed or Cotino accenna,
Che 'l famoso Toscan fia che sovrasti
Agli altri tutti, qual per senno ed armi
Tutt'altro un tempo, Italia mia, domasti.
E più che in bronzi, o in intagliati marmi,
In memoria vivran l'Anime belle
Ch'esempio a noi fêr d'onorati carmi....

Il nome soltanto del *Gravina* merita tutta la stima e l'ammirazione degl'Italiani. Egli è il più bel luminare della nostra giurisprudenza, ed uno di quegli uomini, che hanno contribuito di più a richiamare sul retto sentiero le nostre lettere, dopo il traviamento del seicento. Tra le opere sue letterarie la più celebrata è la *ragion poetica*. In essa sono sparsi i semi della miglior critica, ed esposte le regole le più universali e le più sicure per felicemente poetare.

Qui non altro farò che toccarne alcune di volo.

Da profondo filosofo, com'è, egli insegna che « tanto le antiche quanto le nuove regole rimangono comprese in un' idea comune di propria, naturale e convenevole imitazione, e trasporto del vero

nel finto, che di tutte le opere poetiche è la somma universale e perpetua ragione... conciossiachè siccome delle cose vere, è madre la natura, così delle cose finte è madre l'idea, tratta dalla mente umana di dentro la natura istessa, ove è contenuto quanto col pensiero ogni mente, o intendendo o immaginando scolpisce... »

Dopo aver ragionato *del vero e del falso*, a parlar viene della efficacia della poesia. « La poesia colla rappresentazion viva e colla sembianza ed efficace similitudine del vero, circonda d'ogni intorno la fantasia nostra, e tien da lei discosto le immagini delle cose contrarie, e che confutano la realtà di quello che dal poeta s'esprime... perciò il poeta conseguisce tutto il suo fine per opera del verisimile e della naturale e minuta espressione; perchè così la mente, astraendosi dal vero, s'immerge nel finto, e s'ordisce un mirabile incanto di fantasia. » Prosiegue quindi a favellare dell'origine e dei vizi nella poesia; della sua utilità, e delle varie sue età. Parla di Omero e di Esiodo e de' principali poeti greci e latini..... Passa quindi, nel secondo libro, a trattare della poesia italiana, e comincia dal di-

vino poema di Dante. Ragiona sulla lingua italiana e sulla letteratura provenzale, e in seguito analizza parecchi poeti italiani con tanta copia di dottrina e di profonda critica, accompagnata da uno stile sempre puro e dignitoso, che mirabilmente diletta, nello stesso tempo che illumina ed instruisce.

§. VI. *Sistema di Boileau Despréaux.*

La Francia, dopo l'Italia, vanta al di sopra d'ogni altra nazione una ricca e splendida letteratura cui ci viene in queste pagine l'opportunità di toccar spesse volte. E avvegnachè sia sentenza di molti, non posseder essa vera poesia, pure i precetti che *Boileau Despréaux* ha raccolto nella sua arte poetica sono attinti alle più pure fonti, e quest'opera è tra le mani, se non pur nella memoria, di tutti coloro che si sono occupati di belle lettere.

Boileau aveva dinanzi agli occhi le opere di Aristotile e di Orazio; dovizioso delle osservazioni di venti secoli trascorsi da Aristotile in poi, giovandosi degli studi di Corneille, di Racine, di La Fontaine, di Molière, suoi amici, e di molti poeti italiani, scelse i suoi materiali, li

coordinò, li sviluppò con altrettanta chiarezza, quanto con gusto e precisione. Il suo poema può occupar un bel posto fra gli scritti de' predecessori, e noi ben di buon grado gli tributeremmo una maggior lode, s'egli fosse stato meno ingiusto coll'Italia, ed avesse rispettato di più il nome di quel nostro Epico sommo, che anche co' suoi supposti difetti, assorbisce tutta la francese poetica.

A queste opere didascaliche sulla poesia, consacrate dal rispetto delle nazioni incivilite, non meno che dal tempo, si potrebbe aggiungere una moltitudine di altre poetiche, la sola lettura delle quali consumerebbe un tempo, che è agevole di meglio impiegare. Di fatto qual utile ne verrebbe dalla cognizione di sistemi particolari ad uomini oscuri, in contraddizione tra sè, o sovra già noti principii stabiliti?

§. VII. *Sistema di Voltaire.*

« Quasi tutte le arti, dice *Voltaire*, *Saggio sulla poesia epica*, vennero sopraffatte da un prodigioso numero di regole, per la più parte inutili, o false; da per tutto noi troviamo le lezioni, ma pochi

gli esempi; hai cento poetiche contro un poema. »

« La più parte de' retori, seguita egli, hanno con pesantezza tenuto discorso di ciò che bisognava sentir con trasporto; e dove le loro regole fosser pur giuste, quanto poco utili non ci riuscirebbero esse? Omero, Tasso, Milton, non hanno gran che obbedito ad altre lezioni, da quelle in fuori dell'altezza de' loro ingegni. »

Voltaire procede ancora più oltre dicendo, che se tra coloro chiamati dotti, o che pretendono esserlo, volesse taluno dar le regole dell'epopea, traendo ogni norma da un solo tra i poemi degli autori citati, quelle regole non potrebbero più applicarsi ad altro poema di altri fra quei medesimi autori; « che però in tutte le arti bisogna star ben guardinghi intorno a quelle fallaci definizioni, mediante cui, osiamo escludere tutte quelle bellezze che ci sono sconosciute, o che la consuetudine non ha per anco rese famigliari. Nelle arti che dipendono dalla fantasia, occorrono rivolgimenti siccome negli stati: in mille guise cambiano esse, appunto nell'atto che ci proviamo di fissarle.

« Ma il punto della disquisizione e

della difficoltà, sta a sapere in che si riuniscano, e in che discordino le nazioni ingentilite. Un poema epico, in qualunque sito della terra, deve essere fondato sul giudizio e abbellito dalla immaginazione, spettando egualmente a tutte le nazioni del mondo ciò che spetta al buon senso. Tutte vi diranno che quell'azione che è semplice, una, agevolmente svolgentesi e a gradi, e che non costa una stanchevole attenzione, loro piacerà da vantaggio, che non un confuso cumulo di mostruose avventure.

« Quanto più grande sarà l'azione, tanto più piacerà agli uomini tutti, che hanno il debole di sentirsi sedotti da tutto ciò che trapassa la vita comune. E bisognerà che questa azione sia interessante, poichè tutti i cuori vogliono essere agitati, e un poema d'altronde perfetto, che non movesse gli affetti, sarebbe insipido in tutti i paesi.

Dopo aver ricordato alcuni precetti generali di Aristotile, Voltaire continua così: « Tali sono a un di presso le principali regole che la natura detta a tutte le nazioni che coltivano le lettere; ma il magistero del meraviglioso, l'intervento

del potere celeste, la natura degli episodi, tutto ciò che dipende dalla tirannia della consuetudine, o da quell'istinto che chiamiamo gusto; ecco gli obbietti intorno a cui ci ha mille opinioni, e non regole generali. »

Quantunque sia possibile di spingere più oltre le ricerche in questa materia, l'opinione di Voltaire però basta a provare che i precetti raccolti in questo compendio, sono i soli che meritino per la irrecusabile autorità degli autori di essi, una piena sommissione: cent'anni fa sarebbersi trovati insufficienti; presentemente si troveran rigorosi. Tuttavia noi esorteremo i giovani autori a rispettarli fin tanto che novelli nomi equivalenti a quelli di Aristotile e di Orazio, abbiano consacrate altre regole, o provato, se non altro, potersi da quelle svincolare con buona riuscita.

Ciò non ostante, noi intendiamo di pur avventurarci a comunicare quelle idee, che i cambiamenti delle consuetudini e dei costumi ci han fatto nascere sul proposito delle composizioni poetiche che l'epoca nostra ancora concede. Ma prima di procedere a ciò, noi esporremo il si-

stema di poetica composizione, che la nuova scuola pretende di surrogare alle altre dottrine.

§. VIII. *Sistema della scuola romantica.*

Quella monotona perfezione che acquistarono nel progresso del tempo gli scrittori intenti ad imitare gli stessi modelli, a riprodurre le stesse bellezze, ad evitare gli stessi difetti, indusse sazietà, ed il bisogno di cose nuove si fece sentire.

Nondimeno per verità dobbiamo dire, che le prove tentate da circa quaranta anni in qua, tutto che numerose, a fine di dar nuova forma ed altra direzione alla presente letteratura, sono escite poco soddisfacenti, e quasi infruttuose, se dagli effetti se ne giudichi. E d'altra parte vogliam pur confessare che tra i poeti che hanno continuato ad imitare gli antichi, ben pochi da quell'istess'epoca in poi fecero progredire augurosamente l'onore degli antichi maestri. Ma e i benevoli delle nuove dottrine, e gli antagonisti, fedeli ad un sistema esclusivo, non si son punto rallentati dal perseverare ne' rispettivi sforzi, senza piegar

alla più leggier concessione verso i rivali, senza avvertire poter essere per avventura reciprochi i torti, e fallace la strada che gli uni e gli altri si ostinano tanto a seguire, e in fine vizioso altresì il punto da cui si partono.

I poeti che hanno conservato in Europa una certa originalità, come Dante in Italia, Shakspeare in Inghilterra, e Lopez de Vega in Ispagna, avevano scritto prima che la notizia dei classici antichi fosse tanto volgare, quanto è divenuta da poi, allorchè il nome di questi grandi uomini era già fatto; mentre d'altro canto nei tempi in cui fiorivano quegli scrittori, le guerre intestine non aveano permesso al pubblico di poterli a segno gustare, da dover essi divenire popolari, prima che le lingue antiche, più diffuse, li facessero sdegnare.

Il difetto della moderna poesia, quello che più a ragione le viene rimproverato, è adunque l'assenza di nazionale originalità.

Moderni scrittori, e alcuni poeti, si son dati a credere di ovviare a questo difetto, col seguire un sistema contrario a quello degli antecessori, e pur di fatto

riconoscendo il merito de' Greci rispetto a sè medesimi e ai loro tempi, hanno trovato assurdo il presentare a noi quegli stessi dei e quegli stessi costumi che i Greci descrivono, mentre noi avevamo altri abiti ed altra religione; e partendosi da questa obbiezione fondata, ne trassero per conseguenza di esigere in primo luogo, che si proscrivesse dalla poesia tutto l'apparato mitologico, e che avessimo a conformarci ai costumi che pigliavamo a dipingere.

E la sentenza è egregia fin qui, nè fa di mestieri che i Romantici vengano d'oltremonti ad insegnarlo all'Italia, che già da secoli se lo sa, e con parole e con fatti mostrarono di saperlo l'Alighieri, il Tasso, il Varano ed il Monti; ma i Novatori furono oltre. Siccome è difficile in poesia di poter far a meno di sentimento religioso, e di certa, dirém così, selvatica vigoria che quasi affatto non trovasi che presso i popoli nuovi, così si pensò di trar partito dal medio evo, che adempiva a queste due condizioni, e si cavò il meraviglioso dalle credenze popolari. Ma se più non si crede nelle folgori di Giove, e negli strali di Cupido, non si crede

eziandio da vantaggio nella magia degli stregoni', o nelle catene dei morti che compaiono dall'altro mondo, e questi mezzi incorrendo il ridicolo, tanto più presto furono esauriti.

Si venne in isperanza di poter fare a meno della divinità, quando si ebbero a ritrar uomini che più gran fatto non vi credevano, e la metafisica sottentrò alla religione. Allora ciascuno spaziò per verso e per rima coi sogni della sua immaginazione. Se non che alla noia che ne incoglieva il lettore, non istettero guari ad accorgersi, che la poesia si mostrava ritrosa, per le sue forme, a quelle discussioni ideologiche, e quindi ecco che l'attaccano alle forme. La lingua di Petrarca e di Racine divenne scarsa ad esprimere le novelle idee; parole furono create; ad altre, si diedero interpretazioni inusitate, le astrazioni del pensiero si espressero colle astrazioni del linguaggio, e si diventò inintelligibili.

Siccome (sull'esempio altrui riflettendo) erasi notato che i Tedeschi, dopo aver lungamente tenuto a modello il francese sistema poetico, non poterono riuscire a produrre originali opere, se non da poi

che abbandonato lo ebbero; e siccome egualmente non avevano gl'Inglesi rigenerata la loro poesia, che in grazia di una consimile determinazione, così si credette di dover ottenere lo stesso risultamento, col copiare le nuove opere degli Inglesi e dei Tedeschi.

Tutti questi tentativi riescirono infelicemente, ed era consentaneo che così avvenisse, da che quel che manca alla francese letteratura, siccome già lo abbiam detto, si è una fisonomia nazionale, nè la imitazione degl'Inglesi e dei Tedeschi gliela doveva poter comporre.

Le regole non sono mai state altro, se non il risultato dell'osservazione, la quale tra le opere già pubblicate ha fatto distinguere quello che contenevano di buono e di cattivo, di lodevole e di riprensibile, ed indi quello che si doveva seguire od evitare. È forse particolarità tutta del nostro tempo l'aver avuto il pensiero di porre le regole di una poesia da farsi, di una poesia novella affatto, che non offriva per anco nessun modello riconosciuto. Ognuno ha parlato di *romantico*, ha domandato cose romantiche, ha spiegato che si fosse il romanti-

co. Tuttavia questa controversia, a quel ch'io ne sappia, non è stata ancor risoluta, in grazia del diverso significato che si ascrive a questa parola.

Gli uni diranno che la poesia romantica si sforza di riprodurre il pensiero, senza badare all'espressione, o in altri termini, piglia di mira la sostanza, molto più che non la forma, laddove fin qui i nostri poeti han quasi sempre fatto il contrario.

Altri pretendono consistere il romantico nella rappresentazione esatta dei costumi dei tempi che si son voluti dipingere, e nella riproduzione fedele degli avvenimenti istorici, prestando ai personaggi che si fanno parlare un linguaggio conforme a quello che hanno tenuto.

Questi dicono che è l'espressione schietta di un pensiero, o la ripetizione di un fatto nella sua assoluta nudità, senza osservazione di regole, senza obblighi verso la bellezza.

Quelli sostengono per assurdo il prescrivere alcuna regola, da che il romantico consiste nella liberazione dalle regole, e gli autori che si conformassero a quelle indicate, tutto che contrarie alle

antiche, non sarebber per ciò men soggetti a regole, che si rigettan dal romanticismo.

Del resto sino al presente, nessuna definizione del genere detto romantico, non è stata talmente data, da soddisfare gli stessi ammiratori di questa poesia. È un proteo che piglia le forme più bizzarre, e ognuno si attiene a quella che più gli conviene. Tuttavia quella medesima cosa ch'è dall'uno ammirata come romantica, è dall'altro come classica rigettata, e si fa indi impossibile di ridurre in precetti le gradazioni che separano questa poesia da ogni altra. Il solo punto nel quale bastantemente in generale concordano, è il pieno abbandono delle forme mitologiche, la surrogazione alle credenze pagane di quelle del cristianesimo, pur accogliendo tutti gli errori popolari che lo accompagnavano nel medio evo, l'osservazione esatta della verità storica e materiale; la poesia romantica in somma deve essere l'espressione dei bisogni, dei gusti, dell'attual società.

Ma l'esperienza ha provato che la semplicità, che la oscurità persino dei popoli antichi, più propizia alla poesia,

che non le combinazioni e i lumi della civiltà. Sotto gli influssi di questa, prospera la scienza, si dilucidano le quistioni di diritto naturale, di legislazione, di giustizia, di filosofia, le usuali cognizioni più egualmente si distribuiscono; una serie d'idee positive sottentra alle opinioni di tradizione, le quali si oscurano e svaniscono. Noi non pretendiamo negare il bene che risulta da questo ordine di cose; che se anzi ritenga un male è quello appunto di essere esso condotto inevitabilmente solo colla serie dei secoli, ed è male dal quale non è validità di sforzi che ne possa campare. Ma bisogna se non altro confessare che le arti dell'immaginazione, che la poesia soprattutto, perdono in questo risultato tutto ciò che le scienze esatte, filosofiche, istoriche, e d'industria, vi guadagnano.

Fu detto a ragione che la letteratura è l'espressione della società; ma la letteratura non si compone solamente della poesia. Tutti i rami delle umane cognizioni ne fan parte; così una storia, un trattato di morale, o di politica, un romanzo pure, fan parte della letteratura, e sono le opere di questa fatta che de-

vono in effetto essere siccome l'eco della società che le vide nascere. Ma non si è mai potuto dire che la poesia sia l'espressione della società. La poesia è al tutto individuale; il poeta non è poeta se non in quanto si renda isolato, se non in quanto la sua immaginazione sia creatrice, se non in quanto, in somma, gli usi, i costumi, le idee volgari, adoperino poco sovra di lui. Deve sollevare il pensiero altrui sino all'altezza del proprio, non conformarsi a quello degli altri. Obbedire alle esigenze del secolo, per servirmi della espressione consacrata, è un voler cessare d'esser poeta, se, come avviene, sieno antipoetiche le esigenze, e importino innanzi tutto, la osservazione della verità.

Questo amore della verità, bisogno delle società incivilite, si è quello che ha prodotto Lucano, primo romantico conosciuto presso i Latini, e Dante e Tasso presso gl'Italiani. Il gusto del vero loro fece abbandonare l'apparato mitologico, onde sostituirgli il meraviglioso popolare, gl'incantesimi, le evocazioni, i sogni, le apparizioni, ec. ec. I Romani non più di noi, non avevano poesia originale, e

tra tutti i loro poeti Virgilio ed Orazio imitatori dei Greci, meritano l'ammirazione della posterità, siccome altresì Tibullo, Terenzio ed alcuni altri, che non abbandonarono le regole poetiche d'Aristotile.

I diversi sistemi poetici, che costituiscono la materia di questo capitolo, offrono nell'intenzion loro un ordine e una chiarezza, che nell'ultimo di essi siam ben lungi dal ritrovare. Questo sarà per avventura bastante motivo da confortare i giovani autori a far i loro ben ponderati riflessi e le loro reiterate prove, colla scorta di noti ed esperimentati principii, prima di abbandonarsi alla vagante incertezza, che sempre accompagna il desiderio d'innovare.

CAPITOLO II.

DEI CAMBIAMENTI INTRODOTTI NELLE COMPOSIZIONI POETICHE, DAI COSTUMI, DALLE CREDENZE, EC.

Prima che si fossero scritte le poetiche, già esistevano i poemi: e i retori non fecero che autenticare le bellezze

dei grandi poeti per offrirle siccome modelli da seguirsi agli scrittori: è però probabile che se all'epoca, ove le prime opere didascaliche vennero composte, vi fossero stati altri modelli poetici, da quelli di Omero in fuori, altre regole sarebbero pur state prescritte. Ciò non ostante la ragione, il gusto poetico dovevano esistere prima eziandio che vi fossero opere scritte; poichè, siccome già lo abbiamo detto, quando si fece giudizio del primo poema, sentissi buono perchè piacque, o piacque perchè riconobbesi buono? e nell'uno di questi due casi, bisognava ben che già fosse un mezzo per giudicare ciò che era buono, o un mezzo per piacere: ora per l'appunto tutta la poetica deve restringersi a rintracciare l'uno di questi due mezzi.

Sino ad ora i critici poterono bensì errare nella ricerca di questo mezzo; e lungamente ancora per avventura si inganneranno. Ma non meno è saldamente costante, che vi sono precetti, poichè v' ha l'arte, ma non è fermo quali sieno.

§ I. *Latitudine accordata dalle poetiche nella scelta dei mezzi.*

Noi vediamo che non ostante le diverse interpretazioni fattesi in tutti i tempi intorno al pensiero che si è supposto ai poeti dell'antichità nella composizione dei loro poemi, ogni autore moderno, e qui io non parlo che dei più celebri, si è permessa ogni latitudine nella composizione de' suoi, conformandosi solamente all'osservazione della natura e all'uso del meraviglioso.

Dante ha scelto il suo nella religione cristiana; ma si è appoggiato alle opinioni filosofiche e mistiche del suo secolo. Il Tasso ha anteposto la magia; l'Ariosto l'incantesimo; il Camoens ha fatto una mescolanza della mitologia e delle credenze popolari del suo tempo; Milton si è conformato al meraviglioso della Bibbia; Voltaire ne ha creato uno affatto allegorico, ec. ec. Ma tutti questi autori hanno seguíto la loro inspirazione nella specie, condotta e durata del soggetto che hanno preso a trattare.

Lo stesso è avvenuto quanto a' poemi

di minor estensione. Degli stessi poeti che dopo il risorgimento degli studi classici, hanno cercato i loro modelli nell'antichità, ciascuno si è lasciato andare al suo gusto particolare, o ha seguito l'impulso della società tra la quale viveva: così da Petrarca, il platonico, sino al terribile Alfieri, e all'omnilogo Voltaire, interprete di una corte galante e motteggiatrice, ogni poeta ha riprodotto a modo suo, e seguendo la spinta che riceveva dai costumi de' suoi contemporanei, le impressioni che ha provato.

Sarebbe dunque bastantemente naturale di veder oggi i poeti porre un meraviglioso di diverso genere da quelli che sono stati ammessi sin qui, e tentar dipingere sentimenti non ancora coltivati, se pur questo meraviglioso e questi sentimenti sieno di fatto l'espressione della società attuale.

§. II. *Del sentimento poetico naturale all' uomo.*

Ogni individuo pensante e sensibile è poeta, quando un oggetto lo colpisca, o quando l'emozione s'insignorisca di

lui. I fenomeni della natura, gli avvenimenti sociali più frequenti, la vista del cielo, dell'oceano, l'aspetto delle montagne, la morte di una madre, la nascita di un figlio, mille altre cause imprimono nella nostra anima un sentimento, spesso indefinibile, ma che l'anima percepisce, o con dolore, o con allettamento, sebbene nol possa ritrarre che imperfettamente, o il lasci svanire senza eco. Precisamente nell'espressione di questo sentimento, o di questa emozione si rinchiude tutto il valor del poeta, valore vie più ammirabile, quanto vie più con esattezza quell'emozione trasmetta, quanto vie più vivamente la riproduca in altrui.

§. III. *Necessità di penetrarsi del sentimento che si piglia a dipingere.*

L'emozione cui comunica il poeta, ha proceduto con certo ordine in lui, si è manifestata, si è svolta, si è accresciuta nel suo animo, sia con lentezza, sia con rapidità, ma sempre successivamente. Tale emozione ha potuto modificarsi, indebolirsi, o

snaturarsi al tutto, ma seguendo ancora un regolare andamento, nell'apparente disordine pare che contrassegna la passione. Ora, nello studio e nell'osservazione di questi fenomeni, di queste fasi diverse, nella riproduzione fedele di questi alterni movimenti del cuore, consistono appunto tutte le regole della composizione poetica, dall'epopea fino alla canzone.

Però non basta d'invasarsi di un sentimento; bisogna altresì per trasmetterlo, mostrarlo nel suo accrescimento, o nella sua decadenza; e dove il poeta deve por studio, è a conoscere queste operazioni dello spirito, o dell'anima.

Di questi sentimenti, sviluppati dagli avvenimenti dell'istoria, e alla pittura congiunti di questi stessi avvenimenti, nasce l'epopea; ma il poeta nella scelta e nella riproduzione degli avvenimenti, comechè conformandosi alla tradizione istorica, non deve perder d'occhio che l'intento del poeta, diverso da quello dello storico, non trae partito dalla storia, se non per far conoscere il suo eroe, per metterlo in situazioni felici,

o funeste, per isvolgere il suo carattere e le sue passioni. Quindi non basterà al poeta di conformarsi alla realtà, con presentare nell'opera sua gli avvenimenti esattamente siccome passarono; fa di mestieri eziandio che quegli avvenimenti scaturiscano gli uni dagli altri, e mutuamente si spieghino, senza digressioni, senza circostanze inutili al suo fine, che è quello di dipingere l'uomo.

§. IV. *Necessità di uniformarsi alle credenze del suo tempo.*

Nelle circostanze più famigliari avviene ogni giorno che noi ascriviamo ad una potenza soprannaturale le contrarietà che proviamo, o i rari momenti di contento che ci sono accordati. Non ha dunque a sembrare straordinario che in un'opera poetica, cioè, passionata, una qualunque divinità sembri dover intervenire qual causa prima degli avvenimenti di che sono colpiti i personaggi. Nell'intervento di questa divinità, di questa potenza occulta nell'azione, risiede il meraviglioso.

Il meraviglioso deve necessariamente

armonizzare colle credenze e coi pregiudizi pur anche dei personaggi che si fanno agire. Alla severità del cristianesimo è appunto da essere attribuita in parte, l'inferiorità de' poemi moderni, dove si fanno agire cristiani. La Gerusalemme liberata, tra tutte queste opere è quella ove l'inferiorità è più contestabile, e l'autore ha ricavato il meraviglioso più dalla magia che dal cielo cristiano, siccome già lo abbiam fatto avvertire. Tuttavia il suo esempio, e così similmente quello di Dante e Milton, provano che se la religione cristiana è meno propizia alla poesia che non la mitologia, può non per tanto, sotto esperta mano, offrire per anco un certo meraviglioso poetico.

È stato proposto, scegliendosi per esempio eroi maomettani, o di qual si voglia altra credenza non cristiana, di trovare un meraviglioso in quelle religioni. Ma non tenuto conto che sarebbe mestieri introdurre il lettore nella cognizione di que' dogmi pellegrini, riesce pur dubbioso che l'autore stesso potesse abbastanza intimamente penetrarsi di quelle religioni, onde operare ne' suoi lettori

l'illusione necessaria al meraviglioso che metterebbe in uso. La persuasione in poesia è più utile che non si pensa; e a questa causa è per avventura da essere in parte attribuita la preminenza de' poemi dell'antichità; allora poeti e uditori *credevano*, e l'illusione si propagava coll'emozione. E anche oggigiorno, mentre questa credenza non è più la nostra, perchè ci si è fatta famigliare sin dall'infanzia, ci trova essa atti a poterla comprendere ed abbracciare, poeticamente parlando.

Non si può altrimente dar spiegazione dell'uso della mitologia, prolungato sino al principio di questo secolo nei componimenti poetici. A questi dì pare abbandonata del tutto, e simil proscrizione non può andarsi che vie più convalidando, l'abito perdendosi di servirsi delle figure mitologiche e di comprenderle. Non di meno bisognerà che sieno queste surrogate da altre; ma che pro, se in luogo di venirci mostrata Flora accarezzata da Zefiro nel fiore mollemente piegato da una leggiera arietta, ci si mostri invece un Silfo che sfoglia una rosa? Crediamo noi forse più nel Silfo che in-

Zefiro? ed è l'uno più intrinseco ai costumi nostri che non l'altro?

Se adunque ci determiniamo a creare un meraviglioso, o ad accoglierne uno non per anco usitato, è mestieri che abbia ad appagare lo spirito del lettore, e a far armonia co' suoi pensieri abituali, e ad esserne finalmente siccome la riproduzione. Uno fra' maggiori incanti che la poesia ci procura, è quello del tratteggiare i nostri propri sentimenti meglio che noi non avremmo potuto farlo; di fissare le nostre idee sfuggevoli, di richiamare quelle cadute in dimenticanza. La creazion del poeta non può ire più oltre senza dar nel bizzarro, o nell' incomprensibile, e a diciferarlo si troverebbe a ragione male impiegato quel tempo che si può consacrare ad intendere le frasi astratte di una filosofia che inizia ai misteri della metafisica.

§. V. *Necessità della chiarezza nei componimenti poetici.*

La chiarezza richiama quegli sguardi che da sè respinge l'oscurità. Le profondità della poesia, mi si condoni l'espres-

sione, hanno ad essere simili a quelle del cielo: pur luminose sin nella notte. Checchè se ne dica, il poeta deve attraere, ritenere, allettare. Quindi deve schivare ai lettori e serbare solo a sè tutto che è travaglio, e sforzo, e contenzion della mente.

La dimenticanza di questo principio non può che condurre in errore: il più poetico pensiero, la più ingegnosa figura, freddo lascerà e insensibile il lettore, se in esso non risvegli una qualche ricordanza, se non richiami una qualche sensazione, e se non rischiari persino la intenzione sua propria.

§. VI. *Delle comparazioni poetiche.*

Presso gli antichi la poesia era popolare: presso le nazioni moderne, ripetiamolo pure, non è se non materia di lusso, riservata agli alti ceti della società: e di fatto è da avvertirsi che le rade similitudini che pur si consentano ancora i poeti moderni, tra coloro eziandio che si studiano di imitare gli antichi, sono di opposto genere rispetto a quelle di cui fecero uso i loro modelli. Le com-

parazioni dei Greci sonò ricavate da oggetti naturali e famigliari al popolo, per far intendere a questo le cose di più alto momento, che si suppongono essergli sconosciute, o le affezioni morali che non può aver provate. Noi compariamo all'incontro gli oggetti della natura poco noti ai cittadini, alle creazioni del lusso, che stan sotto gli occhi di loro: un'acqua pura, è un *cristallo*; le erbose zolle, *tappeto di smeraldi*, ec.

Questa condotta sebbene apporti una rincrescevole modificazione alle forme abbracciate dall'antichità, è inevitabile, nè saprebbesi biasimare. Ma si è iti più oltre. Si è comparato un oggetto fisico e materiale ad una astrazione metafisica, ad un sentimento dell'animo. La cosa visibile è stata spiegata dalla cosa sentita: quel che l'occhio può vedere senza sforzo, gli è stato a stento descritto dal ragionamento. Gli antichi, per esprimere l'effetto che produce sul cervello un pensiero inaspettato, lo han detto essere un *raggio di luce*. L'espressione è diventata proverbiale in grazia dello spiegare che fa l'ignoto per lo noto; ma dire, come è stato praticato ai nostri giorni, che l'au-

rora di un giorno di primavera è simile *al primo sentimento di amore di una crescente donzella*; comparare il dubbio lume di luna *al pensiero di un' anima melanconica*, si è offrire una poco appagante immagine al lettore: perocchè ognuno ha ben potuto veder sorgere il sole, e ciascuno conosce il lume di luna, ma tutti non sanno i pensieri della giovinetta, nè il fantasiare del melanconico; e questa comparazione non tornerebbe acconcia, che ove fosse fatta pei ciechi nati.

Tali a mio credere sono i precetti più importanti della composizione poetica da offrirsi oggidì, mentre mille incerti sistemi entrano in luogo di quelle regole che i nostri padri avevano accettato senza ripugnanza e senza sforzo. Da per tutto si va ripetendo che il secolo è ristucco di quelle vecchie forme, che le nostre abitudini, i nostri costumi sono cangiati, che il pensiero deve seguire una più libera spinta, e che dall'affrancarsi di esso devon risultare nuove e originali produzioni. Non è da potersi revocare in dubbio il cangiamento operatosi nei nostri costumi, e nelle nostre abitudini sociali,

e la quistione ristringerebbesi fors'anco a sapere, se un tal cangiamento non abbia al tutto annichilato quel po' di poesia che la nostra società avesse pur mai contenuto. Spetta solo alla posterità di pronunciare su questa quistione.

CAPITOLO III.

DELLO STILE PROPRIO ALLA POESIA.

Pascal dice ne'suoi pensieri, « che per mancanza di conoscere in che consista l'incanto che costituisce l'oggetto della poesia, si sono inventati certi bizzarri termini di *secol d'oro*, di *bell'astro*, e si è chiamato questo gergo di favella, Bellezza poetica ». La gravità degli studi e delle occupazioni di quel profondo ideologo, deviandolo dalla lettura dei poeti, può solo dare spiegazione di ciò che ritiene di severo ed eziandio di ingiusto, questo giudizio, presso di un uomo che ha scritto le Lettere provinciali, e che certo s'intendeva di stile. Ma un tale giudizio portato da uno spirito così esatto, può servirne se non altro a provare che lo stile poetico, del quale però non si può ne-

gare l'esistenza, è ben altramente diverso da ciò, che a buon diritto chiama Pascal un gergo di favella.

Se tuttavia l'autorità del pensatore francese ci inducesse a dubitare della realtà dello stile poetico, noi potremmo combatterla per mezzo di un' altra autorità non meno possente. Bossuet, nelle sue *Riflessioni su la Storia universale*, parlando della poesia degli Ebrei, dice « che lo stile di essa, ardito, straordinario e pur naturale ad un tempo per ciò che spetta alla rappresentazione della natura ne' suoi trasporti, abbandonandosi per tal ragione a vivi e impetuosi sgorghi, fatto libero dai vincoli ordinari che il discorso unito ricerca, e rinchiuso d'altronde tra numerose cadenze che ne accrescono la forza, sorprende l'orecchio, arresta l'immaginazione, commove il cuore, e più agevolmente s'imprime nella memoria. »

Ecco qui adunque uno stile poetico riconosciuto, che è altra cosa in effetto che gli arzigogoli del secol d'oro e del bell'astro.

§. I. *Dello stile poetico.*

Noi però non ci dissimuliamo quanto sia difficile definire quello che intendasi per *istile poetico*. Che il dotto nella esposizione della scienza, sia chiaro e preciso; che lo storico ci ricordi con ordine la verità dei fatti, l'utilità che si ricava dalle opere loro, può far iscusare in essi la debolezza dello stile, ma quanto al poeta, il cui fine è quello solo di dilettare, quasi affatto non resta altro espediente da cattivarsi il lettore, che lo stile, il quale colle sue seduzioni, dia campo all'emozione di poter nascere.

La poesia italiana vanta al di sopra di qualunque altra un linguaggio ed uno stile tutto suo proprio, e tale, che chiunque lo conosce a fondo, viene facilmente a comprendere qual distanza e diversità vi sia tra lo stile poetico e quello della prosa. E qui ci duole che la brevità prescrittaci non ci permetta di estenderci in più diffuse parole, che molte ed essenziali cose sarebbono da dirsi sopra un così geniale soggetto. Ci limiteremo per ora a questi pochi accenti. Le voci esclu-

sivamente poetiche, le figure, le immagini, le comparazioni, la varietà delle espressioni e delle frasi, il vezzo e la magia dei colori, l'armonia che risulta dalla regolarità delle misure che compongono il verso, tutto ciò è quanto stabilisce quella differenza che passa tra i due linguaggi.

E qui fa d'uopo avvertire, che la riuscita delle opere poetiche dipende in generale molto più dall'espressione, che dalla concezione. Il lavoro, la riflessione, la felicità del caso, possono influire sulla scelta di un soggetto, ed eziandio sulla composizione; ma solo il grande ingegno insegna a vestir d'espressione e stile al soggetto convenevole, i pensieri che il soggetto medesimo fa nascere.

Bisogna schivare di confondere la dizione collo stile. La dizione si riferisce solamente alle qualità grammaticali, alla correzione. La proprietà dei termini, l'armonia loro, formano parte delle qualità dello stile.

Sebbene la correzione sia una qualità indispensabile, nondimeno certe leggieri mende di dizione divengono talora felici licenze di stile.

Molti esempi di molti celebri autori potrebbonsi qui addurre per la conferma di queste libertà di stile e di alcune irregolarità grammaticali, usate spesso a bello studio, per dar più forza alla concisione, e alla verità della espressione poetica.

Devesi obbedire alle regole, ma questa obbedienza non è schiavitù per coloro che fanno studio di piacere in una lingua vivente; conciossiachè sino a tanto che è dessa soggetta all'uso, può ricevere eccezioni alle sue regole; e principalmente le riceve dagli autori che avendola meditata accuratamente, hanno acquistato su di lei una certa quale autorità, che non usano che per vantaggiarla; e allorchè giudichiamo questi autori a solo rigor di regola, ne interviene spesso di dannare ciò che non è riprensibile.

§. II. *Della chiarezza.*

La chiarezza è una di quelle condizioni dello stile da cui è meno permesso di sottrarsi. Può qualche lingua per suo natural difetto rifiutarsi quanto ad esprimere ogni cosa con grazia, o con forza;

ma non è nulla che non possa rappresentar con chiarezza. Or questa chiarezza risulta dal farsi uso del termine proprio. Il pensiero dell'autore esige imperiosamente, ond'essere ad esattezza riprodotto nello spirito del lettore, che l'espressione che lo rappresenta non lasci alcun dubbio sul significato di sè.

Il pensiero dell'autore che sta componendo, passa dal cervello a dipingersi sotto la penna di lui; e quanto al lettore, risale dalla carta allo spirito. Se la prima operazione è infedele, l'immagine non può esser riprodotta, resta inintelligibile o vaga.

La comparazione cotanto ripetuta tra la concezione e il disegno di un quadro, e tra lo stile e il suo colorito, manca adunque di giustezza, poichè le forme se non altro si trovano esattamente trasferite nel disegno corretto che colpisce gli occhi, e che può essere confrontato coll'oggetto rappresentato; dove lo stile non opera che sullo spirito, e non riproduce pur neanche la concezione, se manchi di chiarezza, è un falso stromento sul quale la più melodiosa musica si fa dissonante, e cessa di essere riconoscibile.

Questa necessità della chiarezza dello stile in ogni maniera di letterario componimento, è più ancora imperiosamente voluta nella poesia, la quale può trattar soggetti alti, inaspettati, e pur anche di tutta invenzione, laonde torna impossibile d' indovinare e di comprendere a fior di labbro.

È però da notarsi che la oscurità dello stile procede più spesso ancora dall'affettazione che dalla negligenza. La tema di dar nel triviale, esprimendosi comuni pensieri, conduce alla ricercatezza dell'espressione.

« Voi volete dirmi che fa freddo, esclama La Bruyère; e perchè dunque non dir pianamente, fà freddo. È sì gran male d'essere capito quando si parla, e di parlare come tutti fanno? » Allorchè adunque non si hanno che cose ordinarie da dirsi, torna meglio tacersi, che studiarsi di dar loro apparenze incerte e fallaci.

Esser chiaro è poco, bisogna essere precisi. La precisione consiste nell'esprimere col minor numero di termini possibile, un' immagine, un' idea, un sentimento, senza nè indebolirlo, nè mutilarlo. Il carattere della precisione è di

rendere sì disgregato l'oggetto a cui si riferisce, che nessuna idea confinante abbia a turbarne la percezione. La prima difficoltà che si presenta, è di riunire insieme la precisione e la chiarezza; ma non lasciamoci illudere, poichè l'espressione più precisa, ove giusta sia essa, è sempre altresì la più chiara. Risponda l'espressione esattamente al pensiero, e sarà chiara e insieme precisa. Tutto ciò che nell'idea non dà risalto, nuoce intercettandola, e più l'immagine è raccolta, più ne riesce viva e distinta l'espressione.

§. III. *Dell'armonia.*

L'armonia è non meno essenziale della chiarezza allo stile poetico che deve piacere e sedurre, sin prima di dipingere e muovere. Negar l'armonia e le attrattive dello stile, sarebbe un negare nella musica queste due qualità; e sebbene vi sieno orecchi insensibili all'armonia dello stile, siccome pure ce ne ha di ottusi a quella della musica, non tocca però al ragionamento di correggerli, ma solo alla natura.

Il concorso di due adempiute condizioni costituisce l'armonia: il suono, cioè, ed il numero. Il suono, in grazia dell'effetto delle parole su l'orecchio; il numero per via dell'ordinamento e della successione delle parole tra sè. La pronuncia sola deve bastare al poeta che abbia organi bene costituiti, a riconoscere le parole dolci, sonore e di facile legamento, da quelle che per la qualità loro, e per lo scontro tra sè medesime, riescono ruvide e dure. La cognizione e l'uso del numero domandano un orecchio più esercitato. L'armonia risultando dal numero, procede non solamente dalla relazione dei suoni, ma altresì da quella delle frasi e della loro connessione: consiste nell'osservanza di certa proporzione tra i diversi membri che le compongono; nel non fare gli ultimi troppo brevi rispetto ai primi; nello schivare i periodi troppo lunghi o strozzati; nel variare le dimensioni loro, nel tramescolarle, nel sospenderle a proposito, ovvero nel tondeggiarle. Lo studio dei grandi maestri, un orecchio delicato, un linguaggio puro e sonoro, additeranno meglio che tutte le regole, quanta diversità operino nell'ar-

monia una parola più o meno lunga in fine di verso, una cadenza tronca o piana, e qualche volta una sillaba trasposta nel corso della frase.

L'ordine armonico delle parole non si concilia talora che difficilmente coll'ordine lògico di esse. E di fatto la poesia consente locuzioni ed inversioni che la prosa non ammette; ma nel caso ove questa difficoltà non fosse superabile, sta all'acume del poeta di sagrificare, secondo occorra, ora l'armonia, quando voglia colpire per via del pensiero, ora la giustezza, se gli prema sedurre per via dell'espressione. Ma questi sagrifici devon esser fatti con gran riserbo.

Una maniera di *armonia* che chiamasi *imitativa*, e detta con suono greco *onomatopea*, consiste nel riprodurre mediante i suoni l'oggetto, o l'azione che si piglia a dipingere, ha esercitato, durante lo scorso ultimo secolo, l'ingegno dei poeti descrittivi di quell'epoca. Versi di questa specie degli antichi si citano in gran numero, ed erano ad essi forniti dalla loro lingua espressiva e pittoresca; non è da maravigliare che gl'idiomi moderni non li abbia somministrati che di

rado ai nostri grandi autori. Si vedrà nella successiva parte di questo trattato, come la poesia italiana, a preferenza d'ogni altra vivente, sia capace di ritrarre con elette parole una siffatta armonia. Nessun precetto non sembra dover esser dedicato all'osservanza di questa armonia, la quale ha da fluire naturalmente e senza ricerca dalla penna del poeta. L'adoperamento della parola propria, che non saprebbesi mai troppo raccomandare, deve bastare per condurre a proposito questa bellezza, poichè se questa parola sia formata per onomatopea, dipinge già di per sè l'oggetto, o l'azione, che indica, e se nol dipinga, ogni sforzo di qual maniera si voglia, non diventa che una sollecitudine puerile, e da doversi trascurare.

L'armonia d'altronde perde il suo più grande allettamento, se non giovi che a colorire uno stile vuoto d'idee, rilasciato e diffuso. Lo stile conciso conta una qualità che fra tutte è la prima, quella cioè di rendere il discorso simile all'andamento dello spirito, simile a quella rapida operazione, mercè la quale han comunicazione le intelligenze. Lo stile deve conformarsi alla successione delle

idee, o la sua concisione consiste nel disporre ogni pensiero al proprio luogo, e nel consegnarlo a quel termine che meglio gli convenga. La perspicacità di adoperare questo termine proprio, sì necessario alla chiarezza, quanto alla precisione non è in ultimo conto che la attività di penetrarsi del pensiero, o dell'affezione che vuolsi altrui comunicare. Le regole dell'arte sono invalide a produrre quell'illusione che il poeta trasmette.

§. IV. *Delle figure.*

Uno fra i caratteri distintivi dello stile poetico, si è l'uso frequente ch'ei fa delle figure.

Quando non è attività di passioni in noi, lo stile semplice basta per farsi capire. Ma come prima proviamo il bisogno di far partecipare altrui alla nostra emozione, allora la natura ne inspira un linguaggio acconcio a produrre in parte nei nostri uditori quell'impressione che ci agita. Così il linguaggio figurato lo troviamo in tutti i tempi, presso tutte le nazioni, e più di consueto nelle classi inferiori della società, più vicine alla

natura, e più atte dei ceti elevati, a pigliar immagini da lei.

Così il poeta attribuisce, come il popolo, come i fanciulli, anima e sensazione a tutto ciò che gli par dar segno di vita, e procede più oltre, con rivolgere il discorso, o con metterlo in bocca agli assenti, ai morti, alle cose persino inanimate; parla in fine, piuttosto alla immaginazione, che alla intelligenza. Il gusto può solo indicar l'uso di queste figure, di queste immagini, che non saprebbersi troppo moltiplicare, se ci conformiamo a quel principio, che l'immagine non è fatta che per rendere più sensibile l'idea dell'autore. Ove la idea non meriti di essere sentita, è allora vano colorirla.

Ma anche al proposito delle figure, siccome rispetto ad ogni altro, è forse utile di far avvertire, che noi giungiamo tardi, e che le difficoltà offerte allo scrittore si accrescono al tempo istesso che si moltiplicano le esigenze de' suoi lettori. Le espressioni figurate, metaforiche, a lungo andare perdono persino l'indole loro di metafore, e diventate comuni per forza d'uso, di figure che erano si trasformano in espression propria dell'oggetto che rap-

presentano. Così l'effetto che questa o quella espressione poetica produsse al suo primo apparire si dilegua, e non opera si più impressione sul nostro spirito. In breve, quel che più secoli fa, offriva un rapporto tra due idee, non è più per noi fuorchè il segno di una sola, quel ch'era pieno di calore e nobiltà, diventa freddo e comune. Le figure più naturali han dovuto esser le prime a presentarsi al pensiero dei poeti; più noi ci innoltriamo, più egualmente la ricerca di esse deve trovar ostacoli. Evitiamo nondimeno la fantasticaggine e soprattutto la oscurità nelle nostre metafore; non dimentichiamo che la figura deve rinforzare il pensiero, renderlo sensibile, anzi visibile; che però la più grande semplicità, la più grande chiarezza, devono sempre determinare l'uso di quella.

Non entra nel divisamento della poetica d'indicare tutte queste forme del discorso, e di distribuirle per ordini; simili definizioni, siccome quelle anche delle diverse specie e qualità dello stile, spettano al dominio della rettorica.

§. V. *Della scelta dell'espressione.*

Se tra i pensieri che si presentano alla mente del poeta, da essere poi riprodotti nel lettore, la poesia richiede una scelta, altrettanto imperiosamente lo stile poetico esige pure una scelta nelle parole, nelle espressioni, per mezzo delle quali il poeta intende esporre il suo pensiero. È evidente che un pensiero elevato scapita del suo carattere, venendo espresso in termini volgari e bassi, come per simil modo cangia natura un sentimento ingenuo, venendo involto tra ambiziose o ricercate espressioni.

A misura che un popolo s'innoltra nella civiltà, le espressioni della lingua si separano in diversi ordini, conformemente alla varietà dei ceti, in che la stessa società parlante rimane distribuita. Indi certe espressioni si nobilitano, e certe altre diventano comuni o triviali.

Lo stile scelto è dunque cosa di rigore. La difficoltà consiste nell'adattare lo stile al soggetto che si tratta, nel nobilitar questo, se occorra, senza scemargli naturalezza, e nel conservargli a norma del

caso, la più grande semplicità senza cader nel triviale. Tra l'ampolloso ed il basso la scala da percorrersi è lunga, e meglio che tutte quante le regole, la cognizione del mondo e la lettura de' grandi modelli ne insegneranno a distinguerne i gradi diversi.

La più parte delle opere didascaliche intorno al soggetto ch'io tratto, hanno indicato con maggiore o minore esattezza, e in modo più o meno compiuto, le parole che la poesia rigetta come troppo familiari: di questo numero erano *spada* e *cavallo*, a cui stimavasi acconcio sostituire *brando* e *destriero*.

Questi avvertimenti puerili non mi sembrano da doversi riprodurre. Spada, cavallo, possono trovare il posto loro nella più elevata poesia, e così similmente tutte le parole della lingua ammesse nel discorso, se sieno convenientemente scortate o nobilitate da un epiteto, o se la passione le strappi a forza, o in somma, se non altrimenti, come espressioni più naturali o più vere. Il solo gusto, conchiudiamo, può determinarne l'uso o il rifiuto.

§. VI. *Degli artifici dello stile poetico.*

Lo stile poetico si sottopone volentieri a certi innocenti artifici, che il poeta non deve trascurare. Una alleanza di parole, inusitata per la prosa, dà talvolta al pensiero un aspetto impreveduto e nuovo, che percuote l'attenzione del lettore. Tal altra eziandio un sublime pensiero vantaggia ad essere espresso in termini semplici, che sembrano condotti senz'arte. È rado d'altronde, che un autore bene inspirato dal suo soggetto, non lo produca fuori ne' termini più convenevoli, tanto per la proprietà dell'espressione, quanto per la sua eleganza ed energia: e questo principio è di sì rigorosa applicazione, che persino presso quei nostri poeti, il linguaggio de' quali è già antiquato, i tratti meglio pensati sono per anche i più intelligibili, e quelli che contengono meno parole cadute in disuso; mentre la maggior parte di queste parole dimenticate nella lingua moderna, erano senza significazione diretta, e senza uso ben determinato.

Un rinomato autore ha squadrate le

qualità dello stile in tre parole: *verità*, *naturalezza*, *decoro*.

La verità consiste nel far parlare a ciascuno il suo linguaggio; la naturalezza nel dire, o nel far dire, quello che sembra dovesse presentarsi di prima spontaneità, senza nè studio, nè riflessione. E il decoro nel dire le cose come si conviene ad un tempo e a quello che parla, e a quelli che ascoltano.

PARTE TERZA.

TRATTATO DI VERSIFICAZIONE

E PARTICOLARMENTE DEL VERSO ITALIANO

******

CAPITOLO PRIMO.

Premessi questi generali principii della Poetica, di cui è pur forza confessare l'insufficienza per chiunque non è nato poeta, come pure la poca utilità che ricavar se ne può da quegl'ingegni cui la propizia natura riempì l'anima del sentimento poetico; ora insegnar ci rimane i mezzi atti ad esprimere un tal sentimento. Ed è questo il materiale dell'arte.

Il linguaggio poetico ha la sua grammatica; e se incerte sono le regole che guidar deggiono il pensiero, quelle che ne fissano le espressioni sono positive.

La cognizione di siffatte regole è a tutti necessaria: agli uni per creare; agli altri, non solamente per giudicare, ma anche per gustare.

La *versificazione* è una musica alla quale deesi l'orecchio assuefare col mezzo d'un lungo e frequente esercizio, prima che ne riconosca i pregi e ne apprezzi la melodia. Nulladimeno il sentimento del *numero* è così congenito nell'uomo, che si ritrova presso tutti i popoli, nella danza e nel canto. I suoni articolati e le parole, onde potessero uniformarsi al canto, fu di mestiere introdurre la *misura*, e tal è probabilmente l'origine del *verso*. Si osservò, nel progresso del tempo, che il linguaggio sottoposto al *ritmo* colpiva più soavemente l'orecchio, e s'imprimeva con maggior facilità nella memoria, e versi senza musica vennero quindi composti.

CAPITOLO II.

DEL VERSO IN GENERALE.

Dal numero determinato de' *piedi*, uniti con una certa combinazione di *sillabe*, ora *lunghe*, ora *brevi*, dipendeva nella greca e latina lingua l'*armonia poetica*. Oltre la quantità delle sillabe avevano essi popoli eziandio l'*accento*. Gli Ebrei

ne contavano più di trentacinque. Ora l'accento ha un valore diverso, e dalla sua collocazione, non che dal numero delle sillabe, si costituisce, in quanto la forma, la poesia moderna (1). Dalla *quantità* e dalla giusta *posizione* de' medesimi ne risulta nel verso la minore o maggiore armonia. Quindi una lingua, quanto più avrà parole adorne e ricche d'accenti, sarà essa tanto più favorevole e propizia alla poesia ed alla musica. Fra le lingue che oggidì si parlano in Europa, la Italiana, a confessione anche degli stranieri, è la più poetica e la più musicale (2).

CAPITOLO III.

CONFRONTO IN GENERALE DELLE LINGUE MODERNE.

La lingua spagnuola, per l'inflessione e la sonorità delle sue sillabe, potrebbe

(1) La prosodia antica benchè possa adattarsi al verso tedesco, gli odierni poeti se ne dispensano e seguono la misura moderna. Vedi Schlegel, St. lett., traduzione del chiar. dottor F. Ambrosoli.

(2) Rousseau, Condillac, D'Alembert, D'Argens, Voltaire, Staël, Ginguené, etc.

nella poetica armonia contendere all'Italia la palma, se non che, oltre l'intrinseca sua immaturità per la pochezza di classici autori, che ad essa lingua i limiti non allargarono ancora, quelle sue lunghissime parole, e il frequente final chiudimento in *o* ed in *os*, rendono ordinariamente il suo verso tronfio ed affettato.

La Francese, quanto bene è favorevole e docile alla prosa, altrettanto è incomoda e ribelle alla poesia. La povertà de' suoi termini, l'esattezza del suo fraseggiare, una sintassi quasi sempre diretta, non lasciano gran campo al parlar figurato (1), e lo spirito del lettore, stretto negli angusti limiti che gli vengono imposti, non può lasciare all'immaginazione le facoltà di estendersi oltre. Non essendo però qui il nostro assunto di addentrarsi nella filosofia delle lingue, ci limiteremo solo, com'è nostro scopo, alla materiale armonia.

La lingua francese possiede pochissima varietà di accento. Di rado vi si sente l'*a* lunga, e troppo spesso vi risuona l'*e*, frammischiata co' frequenti suoni nasali.

(1) Voltaire.

Sparsa, com'è, di molti monosillabi e affatto priva di parole *sdrucciole*, o sia *dattili*, e inoltre dotata d'una sintassi quasi del tutto soggetta alle medesime leggi della prosa, la poesia di lei serba una cotale uniformità d'andamento, che riesce d'ordinario tediosa e saziativa.

Il parlar tedesco e l'inglese, come quello delle altre settentrionali nazioni, quantunque il primo ricchissimo e maestoso, nulladimeno, o si dia orecchio all'asprezza di quelle loro tante consonanti, che radono le fauci, e a quell'oscuro e rustico suono dell'*a* e dell'*o* lungo, e a quello spessissimo sibilo della lettera *s*; o sia che si ascolti l'abbondanza di que' gagliardi e monotoni accenti, e di quelle tante aspirate sillabe, la cui pronuncia riesce faticosa pur anco ai nazionali, il loro verso risuona tuttora incondito e rude.

La italiana favella, ripeteremo adunque colla voce di tutti i nostri filologi (1), è fra le viventi la più poetica e la più musicale. Essa ha in sè stessa e ne' suoi

(1) Bembo, Salviati, Tagliasucchi, Davanzati, Manzoni, Varchi, Baretti, Cesari, Monti, Napione e Perticari.

aurei scrittori una fonte inesauribile di ricchezze. Temperata come il suo clima, si tiene lontana dagli eccessi o di soverchia rigidezza, o di soverchio rilassamento. Essa vanta massima dolcezza di sillabe, esattezza di pronuncia, quantità ed espansione di vocali, sonora rotondità di desinenze, minimo possibile concorso ed accozzamento di consonanti, varia e marcata modulazione nella parola, animata, viva, pittoresca. Essa possiede un vasto dominio di stile da colorire, come dice il Cesari, ed incarnare ogni disegno. Più d'ogn'altra può ritrarre in leggiadrissime parole ogni concetto ed ogni gradazione di concetto, come per modo d'esempio, ognuno vede qual delicatezza vi sia di differenza fra il *cantare* e *canticchiare, cantuzzare* e *canterellare*; tra *piovere* e *piovigginare*, e mille altre di siffatte finezze. Unica poi e sovrana essa è, quando voglia accrescere o diminuire, spregiare o vezzeggiare in tanti e diversi modi una data cosa, come per esempio, *Casa* può diventare un *casone*, una *casaccia, casetta, casina, casuccia, casella, caserella, casellina, casettina, casinina, casuccina, caserellina,*

casipola, tutte dovizie nostre e delicature, la cui lieve differenza non si può sentire, se non da chi è molto versato nella lezione degli ottimi nostri scrittori. Ed a buon dritto esclamava un giorno il filosofo di Ferney: *Io comprendo il vantaggio che la lingua italiana ha sopra la nostra: essa dice tutto quello che vuole, e la francese non dice che quello che può.* In quanto poi alla sintassi, libera, come è, la nostra favella sa colla maggior sensibilità ed acutezza di discernimento ritrarre nel regolare o nell'inverso aggregamento di parole le sue idee, come natura gliele detta, quiete o concitate, con quell'ordine che nell'anima le sente. Valga per un esempio di così prodigiosa ricchezza la seguente formola espressa in ogni sua diversa modificazione:
Mi rendo a te — Ti rendo me — Rendo me a te — Rendo a te me — A te me rendo — A te rendo me — Mi ti rendo — Rendomi a te — Rendomiti, modi tutti questi di dire diversi l'uno dall'altro, la cui varietà si scopre solo all'occhio acuto del profondo filologo e del perito linguista.

Ma ritornando là donde ci siamo per poco allontanati, termineremo questo ca-

pitolo concludendo, che il nostro bellissimo linguaggio, ch'è quasi canto, per la quantità di accenti e di vocali in ogni modo pieghevoli, per la libertà che ha di troncare molte parole, onde poterle a suo beneplacito in consonanti terminare od in vocali, viene da tutti riputato possente nella formazione di quel verso, che con ragione può dirsi il più armonico ed il più bello che ora esista al mondo.

CAPITOLO IV.

DELL'ACCENTO.

Ora parleremo dell'*accento*, come quello che costituisce principalmente l'armonia del verso.

L'accento, nel suo senso comune, significa: ogni differente modulazione della voce nell'articolazione delle parole, che compongono il discorso; o più propriamente: un'alterazione o portatura di voce, per cui in proferire una sillaba, o s'alza questa o s'abbassa; o s'alza insieme e s'abbassa, secondo che la pronunzia richiede. Tre sorta d'accenti vi sono. L'accento *grammaticale*, il quale segna il

valore delle sillabe. Il *razionale*, che mostra il rapporto delle idee. L'*oratorio*, che col mezzo di diverse modificazioni della voce, esprime i sentimenti di cui l'anima è penetrata. Avvi pur anche l'accento particolare a ciascheduna nazione, che è il linguaggio della loro immaginazione e della loro natía sensibilità. Non v'ha dubbio, insegna l'illustre Blair, che i toni più variati e i più animati movimenti mostrano un sentire più fervido; e perciò eziandio nelle lingue moderne la prosodia del parlare partecipa più della musica a proporzione della maggior vivacità e sensibilità d'una nazione. Un francese nel favellare varia più d'un inglese gli accenti e i gesti, ed un italiano assai più d'amendue. La pronunzia musicale ed il gesto espressivo sono oggidì il distintivo dell'Italia. A queste irrevocabili sentenze del Rétore inglese avea già preceduto il giudicio del famoso cittadino di Ginevra, le cui parole stimiamo a proposito di rapportar qui fedelmente: « L'Allemand hausse également et fortement la voix dans la colère; il crie toujours sur le même ton; l'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement et successive-

ment dans le même cas, modifie sa voix de mille manières; le même fond de passion règne dans son âme, mais quelle variété d'expressions dans ses accens et dans son langage! »

Finalmente avvi l'accento *tonico*, il cui officio essendo quello di distinguere dalla prosa la poesia, merita di venir in particolar modo trattato in questo nostro compendio.

CAPITOLO V.

DELL'ACCENTO TONICO E SUO COLLOCAMENTO.

Nelle parole *polisillabe* trovasi sempre una sillaba su cui la voce, nel pronunciare la parola, si fa sentire più fortemente che sulle altre. E ciò dipende, perchè in quella sola sillaba s'alza d'un grado il suono della voce, per riprendere tosto sulla seguente lo stesso suono, da cui si è partito. Ed ecco ciò che si chiama *accento tonico*. Per esempio nelle parole *sovràno*, *potènte*, l'orecchio ben si accorge che la voce s'innalza sulle sillabe *vra* e *ten* al di sopra delle altre, il che mostra trovarsi in queste due sillabe l'accento tonico sulla penultima sillaba.

E tale in poesia è l'importanza dell'accento tonico, che non si dà verso senza il suo concorso. La rima stessa dipende interamente da lui. Quindi due parole rimeranno insieme, non solamente quando avranno seco un'ugual corrispondenza di lettere finali, ma bensì quando avran l'uguale corrispondenza di accento tonico. Per siffatta ragione *càro* rimerà con *amàro*, e non già con *tòrto*, con *cavalièro* e con *bàrbaro*, quantunque queste tre parole abbiano due ed anche tre lettere simili alla prima. Quindi è che dall'ignoranza di questo principio molti critici oltramontani, e particolarmente molti illustri francesi, e quel che più sorprende lo stesso Voltaire (altrove però più d'una fiata lodatore della poetica italiana) giudicando la nostra dalla lor lingua, s'immaginarono che le parole, terminate colle stesse vocali, avessero tra loro uguale risonanza di suono. Così essi fanno rimare *Capitano* con *Cristo*, ec. Ma l' accento tonico non serba un posto fisso nelle parole. Può trovarsi sull'ultima, sulla penultima o sull' antepenultima, ed anche sopra quella che la precede.

Le parole che hanno l'accento tonico

sull'ultima vocale sono quelle terminate da *a*, *e*, *i*, *o*, *u*. Tali sono le seguenti: *carità*, *mercè*, *morì*, *può*, *virtù*, ec., che si ponno all'uopo allungare, come: *caritade*, *mercede*, *morìo*, *puote*, *virtude*, ec. In queste parole l'accento tonico è sulla penultima sillaba. Alla prima classe appartengono pure le parole, cui viene tolta una vocale, come: *amor* per *amore*, *mortal* per *mortale*, ec., e queste diconsi parole *tronche*; ed i versi, terminati da una di queste parole, chiamansi versi *tronchi*, i quali hanno una sillaba meno dei versi detti *piani*. L'accento tonico trovasi sull'antepenultima sillaba, quando la penultima è breve, il che si conosce dalla velocità con cui essa viene pronunziata, come: *ràpido*, *terrìbile*, ec., e si chiamano parole *sdrucciole*, e i versi terminati con una di queste parole diconsi *sdruccioli*, i quali hanno una sillaba di più dei versi piani. Le parole infine che han l'accento tonico sulla vocale che precede l'antepenultima, sono: *mòrmorano*, *vèndicano*, ec., e tutte le sdrucciole, alla fine delle quali si aggiungono uno o due pronomi, come queste: *vèndicati*, *divòranselo*, ec. Il suono di queste parole riesce

poco piacevole, perciò nel verso vengono usate di rado.

CAPITOLO VI.

RAPPORTO ED USO DEGLI ACCENTI TONICI.

Non potendo noi, siccome i Greci ed i Latini, sottoporre il nostro verso alle lunghe ed alle brevi, lo abbiamo diretto cogli accenti tonici, vale a dire colla variata e regolare successione de' toni. E da questi rapporti nasce il divino incanto della nostra armonia poetica.

La *misura* de' nostri versi è costantemente una misura a due tempi, e si marca una in battere e l'altra in levare, con intervallo più o meno rapido, secondo il diverso *metro* di poesia, il quale dall'abile poeta viene sempre adoperato in conformità al pensiero che vuol con misurate parole ritrarre. Per misura s'intende un certo numero di sillabe cui la prima ha l'accento tonico. Il verso italiano porta l'impronto d'una così sensibile armonia che subir può più d'ogni altro il calcolo e l'analisi musicale. Ora mi studierò, colla scorta de' maestri, e colla mia

particolar esperienza di porgere agli studiosi un breve estratto de' precipui canoni cui l'armonia poetica, come a fondamento sicurissimo, s'appoggia.

Una sillaba accentata è uguale a due senz'accento. Due sillabe accentate sono uguali a quattro prive d'accento, e pronunciate con una rapidità doppia delle prime. Dunque una sillaba accentata può anche essere uguale a quattro senz'accento, uguali pur queste in tempo alla prima. Similmente in musica una bianca è pari a due nere o a quattro crome. Una sillaba accentata componente il primo tempo della misura, devesi farla seguire da un numero di sillabe senz'accento, pari di tempo alla prima. Dunque, una sillaba accentata debb'essere seguíta da due o da quattro senz'accento. Nè lice questo numero oltrepassare, senza voler distrurre i principii invariabili dell'armonia.

Poste come inconcusse queste preliminari verità, ne conseguita, che dicendosi, per modo d'esempio: *bàrbaro pàdre*, oppure *bàrbaro genitòr*, ogni orecchio sentirà in queste due combinazioni di parole un'armonia ugualmente perfetta, a motivo delle regolarità delle misure com-

poste. Difatti la pima combinazione è d'una sillaba accetata e di due senza, il che forma due tmpi uguali; la seconda d'una sillaba ccentata e di quattro senz'accento, che pronunciate con una rapidità doppia iella prima (giusta la regola) fan sì, ce il secondo tempo è perfettamente ugale al primo. Laonde si pronuncerà *br* nel primo tempo e *baro* nel secondo come pure *bàr* nel primo, e raddoppiando la voce, si pronuncerà *baro gei* nel secondo.

A meglio persadersi dell'armonia poetica interamente dipendente dall'economica disposizione degli accenti tonici, basta solo invetere l'ordine delle suddette parole. Ci troverà orma di armonia nelle combnazioni seguenti? *padre barbaro*. Vorrssi nulladimeno che la prima combinazine, così scomposta e guasta, torni armonica e sonante? non altro si farà che ateporre al padre una sillaba, come: *ò padre bàrbaro*, ed ecco (per le regole esoste) ritornata l'armonia, ed il verso bello e fatto.

Una sillaa accentata può anche essere seguita da una sola senz'accento, basta che si possa disgiungere dalla prece-

dente, e far tra esse una pausa pari alla sillaba senz'accento. Così dicendosi: *òr che dèsta — suòn pietòso*, ec., ne risulterebbe una graziosa e regolar armonia, perchè il primo tempo della misura è composto di una sillaba accentata, ed il secondo d'una sillaba senza accento e d'una pausa uguale a questa. Si pronuncerà pertanto *òr* nel primo tempo, la pausa prenderà un quarto del secondo tempo, e nell'altro quarto si pronuncerà *che*, ec.

Dal sovraesposto, chiaramente si deduce che i versi italiani hanno per base il rapporto de' tuoni gravi ed acuti, con che si formano le tante differenti misure del verso. Ed è appunto dalla successione di queste dimensioni che nasce nel ritmo una larga sorgente di bellezze, una maravigliosa forza di espressione; ed a quella fonte attigner sa l'abile poeta quell'armonia grave e maestosa, allegra e brillante, tenera e commovente, che penetra il cuore e l'anima seduce e trasporta.

Resta ora a dimostrarsi rapidamente quali sieno i versi che gl'Italiani impiegano il più spesso. Cominceremo dai minori.

§. I. *Del verso di cinque sillabe.*

(Quinario o pentasillabo)

Questo verso ha due sillabe accentate: la prima o la seconda, e la quarta. Si pronunciano conseguentemente divisi in due misure, giusta la regola suddetta.

« La mia costanza
 Non si sgomenta,
 Non ha speranza,
 Timor non ha.
Son giunto a segno
 Che mi tormenta
 Più del tuo sdegno
 La tua pietà. »

§. II. *Del verso di sei sillabe.*

(Senari)

Il verso di sei sillabe ne ha altresì due accentate: la seconda e la quinta, ed ha pur anche due misure.

« Non perdo la calma
 Fra i ceppi o gli allori;
 Non va fino all'alma
 La mia servitù.

Combatte i rigori
Di sorte incostante
In vario sembiante
L'istessa virtù. »

§. III. *Del verso di sette sillabe.* (Eptasillabi)

Questi versi aver ponno due o tre sillabe accentate. Nel primo caso si pone il primo accento sulla 1.^{a} o 2.^{a} sillaba, ed il secondo sulla 6.^{a}, dal che risultano due misure, la prima di cui è composta d'una sillaba accentata e di quattro senz'accento. Nel secondo caso, la prima misura essendo composta d'una sillaba accentata e di tre senza, fa d'uopo che fra i due accenti vi sia l'intervallo e la pausa (a tenore delle stesse regole prescritte). La combinazione di un tal verso è suscettibile d'un'armonia dolce e robusta ad un tempo.

« Voi colaggiù ridete
D'un fanciullin che piange,
Chè la ragion vedete
Del folle suo dolor.
Quassù di voi si ride,
Che dell'età sul fine,
Tutti canuti il crine,
Siete fanciulli ancor. »

§. IV. *Del verso di otto sillabe.*

(Ottonari)

Questi versi non hanno che due sillabe accentate, la terza cioè e la settima. Da siffatta combinazione d'accenti escono due misure. Se gli accenti tonici sono distribuiti in modo da potersi fare un po' di pausa tra la quarta e la quinta sillaba, si avrà un verso d'un effetto assai grazioso. Una tale misura è molto usata in oggi nelle canzoni messe in bocca ai trovatori ed ai bardi.

« Quell'amor che poco accende
Alimenta un cuor gentile,
Come l'erbe il nuovo aprile,
Come i fiori il primo albór.
Se tiranno poi si rende,
La ragion ne sente oltraggio,
Come l'erba al caldo raggio,
Come al gelo esposto il fior. »

§. V. *Del verso di nove sillabe*

(Novenari)

Innanzi che il sommo Drammatico, da cui togliamo questi esemplari, sorgesse a

bear l'Italia e il mondo intero cogl'inauditi ed impareggiabili suoi carmi, nessun poeta prima di lui, compreso lo stesso Chiabrera, seppe trovar l'arte di sottoporre i versi di nove sillabe ad una combinazione di accenti, atta a produrre una armonia capace a distinguerli appena dalla prosa. Finalmente il cesareo Poeta vi riuscì, imperciocchè dando loro tre accenti, distribuiti in modo che il primo cadendo sulla 2.ª sillaba, il secondo sulla 5.ª il terzo sulla penultima, si viene ad avere due misure uguali, composte caduna d'una sillaba accentata e di due senz'accento. Tali sono i seguenti:

« Tormento crudele tiranno
Mi strugge e mi lacera il cuore;
D'Aletto geloso furore
M'accende le faci nel sen. »

Questi versi, avveguachè d'una cadenza monotona, ben pronunciati, non mancano di molto effetto, ed usati a tempo e a luogo potranno aver un felice successo. È però vero che nel merito cedono al paraggio degli altri.

§. VI. *Del verso di dieci sillabe.*

(Decasillabo)

I versi di dieci sillabe sono suscettibili di due combinazioni d'accenti, di cui l'una produce un'armonia rapida e incalzante, e un movimento proprio ad esprimere la violenza delle passioni; l'altra un'armonia dolce ed insinuante, che felicemente esprime gli affetti della tenerezza e dell'amore.

La prima combinazione richiede che i versi abbiano tre accenti; il primo sulla 3.ª sillaba, il secondo sulla 6.ª, il terzo sulla 9.ª, quindi tre misure, delle quali le due prime sono composte di una sillaba accentata e di due senz'accento. Ecco un esempio della prima misura nella mirabile descrizione del terremoto:

« Del terreno nel concavo seno
Vasto incendio se bolle ristretto,
A dispetto del carcere indegno
Con gran sdegno la strada si fa,
Fugge allora, ma intanto che fugge,
Crolla, abbatte, sovverte, distrugge
Piani, monti, foreste e città. »

Per legger bene questi versi bisogna far sentire l'accento con forza, e far una lieve pausa tra la quarta e la quinta sillaba.

La seconda combinazione richiede che i versi abbiano quattro accenti, e che le parole siano disposte in modo che ciascun verso possa dividersi esattamente in due di cinque sillabe, come i seguenti:

« Per lei fra l'armi — dorme il guerriero,
Per lei fra l'onde — canta il nocchiero;
Per lei la morte — terror non ha.
Fin le più timide — belve fugaci
D'ardir s'accendono — si fanno audaci,
Quando è 'l combattere — necessità. »

L'armonia di questi versi ha una lenta progressione, tenera ed espressiva. Perchè vengano letti bene, bisogna che la voce faccia sentire con una pronuncia posata e sostenuta il loro tuono languente, e si faccia una pausa tra la quinta e la sesta sillaba. Il lettore avrà osservato che i tre ultimi versi hanno una sillaba di più a motivo dell'*emistichio* sdrucciolo, in cui dividesi ogni verso, e vengono

pronunciati con più sciolta misura e maggiore speditezza di voce.

§. VII. *Del verso di undici sillabe.*

(Endecasillabi)

Eccoci al verso, per testimonio dello stesso Dante, il più sonoro e il più maestoso della nostra poesia. Siccome l'*esametro* de' Latini, egli ha il privilegio di cantare le armi, gli eroi e le loro imprese. In questo verso particolarmente sa l'Italiano trasfondere tutti i tesori dell'armonia poetica, e dentro vi raccoglie, con una varietà mirabile, tutti i pensieri e tutte le immagini che può la mente concepire, e l'umana favella esprimere.

I versi di undici sillabe possono consentire tre, quattro ed anche cinque accenti. Cominciamo da quelli di tre. Il primo di questi può esser posto ugualmente sulla 1.ª o sulla 2.ª o sulla 3.ª sillaba; il secondo non può essere posto che sulla 6.ª; il terzo che sulla 10.ª

Il primo accento essendo posto sulla 1.ª sillaba, si hanno versi di tre misure, di cui la prima è composta di una sillaba

accentata e di quattro senz'accento; e la seconda, d'una sillaba accentata e di tre senz'accento, per cui è necessario si faccia una pausa, uguale ad una sillaba senz'accento (giusta le regole anzidette).

Il primo accento essendo posto sulla 2.ª sillaba, si hanno due misure uguali, che costrutte secondo le regole, vuolsi una pausa nelle due. Il primo accento essendo sulla 3.ª sillaba, la seconda misura resta sempre la stessa; ma la prima è formata d'una sillaba accentata e di due senza, es.

1 Ruppemi l'alto sonno nella testa.
2 E fendersi la terra e scemar l'onde.
3 E resiste, e s'avanza, e si rinforza.

Questo ritmo è molto espressivo per la sua rapidità, pari a quella del pensiero che si vuol esprimere.

Ne' versi di undici sillabe, che quattro ne hanno accentate, gli accenti sono capaci di tutte le combinazioni seguenti.

I. Si ponno apporre gli accenti sulla 1.ª, sulla 4.ª, sull'8.ª e sulla 10.ª sillaba, e versi ne risultano di quattro misure, di cui la prima è composta di una sillaba accentata e di due senz'accento; la se-

conda d'una sillaba accentata e di tre senza, colla prescritta pausa; la terza d'una sillaba accentata e d'una senza, che conforme alla regola, bisogna che la sillaba senz'accento sia disgiunta da quella, che la precede o la segue, onde far si possa la debita pausa, es.

1 L'isola sacra all'amorosa Dea.
2 Il Ciel rimbomba al formidabil suono.

Siffatta struttura produce un'armonia grave e maestosa.

II. Se si pone il terz'accento sulla 7.ª sillaba, in vece di porlo sull' 8.ª senza cangiar il posto delle altre, si trae da questa combinazione un'armonia dolce e languente, attissima ad esprimere i più teneri affetti del cuore, es.

1 L'ora del tempo e la dolce stagione.
2 Nel tempo, ahimè! (con sospiri il rammento).
3 Ch'Amor mostrommi il leggiadro sembiante.

Nel primo verso si han tre misure uguali, composte d'una sillaba accentata e di due senz'accento. Negli altri, la prima misura non avendo che una sillaba accentata e un'altra senza, fa d'uopo d'una pausa.

III. Ponendo il primo accento sulla 1.ª o 2.ª o sulla 3.ª sillaba; il secondo sulla 6.ª il terzo sulla 7.ª, il quarto sulla 10.ª si ha un'armonia vivace e decisa, es.

1 Mentre con la maggior stizza del mondo.
2 Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori.
3 D'amoroso disio l'animo caldo.

Questi versi hanno varie misure. La prima nel 1.º verso, è composta d'una sillaba accentata e di quattro senza; nel 2.º, d'una sillaba accentata e di tre senza; nel 3.º d'una sillaba accentata e di due senza. La seconda in tutte e tre i versi è d'una sillaba accentata e d'una pausa pari a due senz'accento; la terza d'una sillaba accentata e di due senza (secondo le regole). Finalmente quando i versi di undici sillabe hanno cinque accenti, ecco il modo di collocarli. Può mettersi il primo sulla 1.ª o sulla 2.ª sillaba; il secondo sulla 4.ª; il terzo sulla 6.ª; il quarto sulla 8.ª; il quinto sulla 10.ª, es.

1 Quand'era in parte altr'uom da quel ch'io sono.
2 Levommi il mio pensiero in parte, ov'era.
3 Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende.

Questi versi hanno cinque misure: la prima nel 1.° è composta di una sillaba accentata e di due senz'accento (seguendo la regola); e ciascuna delle tre seguenti, d'una sillaba accentata, d'una senz'accento, e con una pausa pari a questa (secondo la regola). Si può mettere il quarto accento sulla 7.ª in vece dell'8.ª, ogni volta che è possibile di divider il verso in due, di cui il primo sia di sei ed il secondo di cinque sillabe, e si hanno sempre versi di cinque misure, la terza delle quali è composta d'una sillaba accentata e d'una pausa pari a due senz'accento. Bisogna che questa pausa sia ben marcata nella pronuncia, come si sente nel 3.° verso succitato.

In questi versi, la combinazione degli accenti produce un'armonia lentissima e ad un tempo molto sostenuta.

Dalla sovraesposta analisi chiaramente si vede che nel linguaggio italiano, come in ogni altro, evvi una cadenza naturale che nasce dal rapporto de' toni gravi ed acuti e dal tempo, e la cui melodia è più o meno aggradevole, secondo la sensibilità più o meno squisita degli organi di coloro che parlano una lingua, e la

flessibilità più o meno grande di quell'istessa lingua.

Non si può contendere agl'Italiani questa sorta di sensibilità d'organi, e una aggiustatezza d'orecchio senza pari; di qui prende origine la nostra natía passione per la musica. Quindi è che i poeti italiani cercano ne' loro versi non solamente la sublimità de' pensieri, le grazie dell'espressione, la nobiltà del linguaggio ec. ec.; ma eziandio l'incanto dell'armonia poetica, portata ad un punto che il cuore nulla può sentire, nulla l'anima immaginare, ch'essi non l'esprimano, tanto con un linguaggio tutto proprio della poesia, quanto colla possanza del *ritmo*.

CAPITOLO VI.

DEL RITMO E DELL'ARMONIA IMITATIVA.

Il Quadrio nella sua eruditissima storia della poetica, così definisce il *ritmo*: « Il ritmo risguarda la prontezza e la tardità del movimento, ch'è nella voce, con certo ordine composto. »

L'effetto del ritmo è l'armonia, necessaria così nel verso come nella musica.

Egli è pertanto, onde ubbidir alle leggi dell'armonia che l'abile poeta, dopo avere studiato a fondo il carattere di cadauna vocale e cadauna consonante, il tono e la quantità delle sillabe in tutte le loro combinazioni possibili, le parole trasceglie e insiem le accozza, affinchè risulti dal loro legamento quella successione di suoni che produce la così detta dai Greci *onomatopea*, o sia *armonia imitativa*, che vale a ritrarre, come già si è detto, con vive parole il pensiero che si ha nella mente. Similmente è una legge severa di quell'istessa armonia che ora rifiutar ci fa alcune parole, o un certo aggregamento di parole, le consonanze di cui sono ingrate all'orecchio, ora altre ne accoglie gentili e dolci, brusche ed orride, a norma delle cose che vuol esprimere, come per modo d'esempio si può osservare da queste poche citate di volo: — *Candore*, *soave*, *sereno*, *oriente*, *vermiglio*, *rosa*, *olezzo*, *fiore*, *dolcezza*, *tenero*, *zaffiro*, *placido*, *ec.*, per le dolci e gentili. — *Sublime*, *onesto*, *torrente*, *libertà*, *onore*, *magnifico*, *potente*, *maestà*, *fasto*, *reverendo*, *turgido*, *alto*, *ec.*, per le gravi. — *Rimbombo*, *scroscio*, *pauroso*, *ghiaccio*,

caverna, *ronchione*, *dirupo*, *squarcio*, *fracasso*, *strepito*, *sterpo*, *strozza*, *ec.*, per le aspre ed orride.

Porremo ora sotto gli occhi del lettore alcuni versi che diligentemente considerati e letti, secondo le sovrindicate regole ed osservazioni, verrà senza dubbio a ravvisar in essi il preciso risultamento delle esposte teorie degli accenti; e confrontato un verso coll'altro si raccoglierà dalle varie giaciture degli accenti, dalla loro diversa dimensione quel ritmo e quell'armonia sempre mai uniforme e soggetta al pensiero che vogliono esprimere. I versi citati sono tutti per avventura tratti dalla divina Commedia di Dante, come di colui che è di tutti i poeti italiani il sommo, e il maestro impareggiabile dell'armonia imitativa.

Dolce color d'oriental zaffiro

Ecco un verso che per la giacitura dei suoi accenti, non che per la scelta delle parole fa pompa di quello splendore, di quella gravità e risonanza che lo mettono al di sopra degli altri che seguono. Basterebbe poi tôr di posto una sola pa-

rola per torgli subito ogni grazia ed armonia, quantunque tenga l'ugual quantità di sillabe, onde dicendosi:

Color dolce d'orïental zaffiro

chi più sa ravvisare il verso?

Non è più la robustezza nè l'armonia che vuol con parole ritrarre il gran Poeta, ma un suo deliquio che lo fece come morto cadere

E caddi, come corpo morto cade

La combinazione delle bisillabe e la cadenza degli accenti, che van sempre più languendo sul finire, esprimono mirabilmente la sua caduta.

Così quella monaca che cantando svanissi agli sguardi di lui, una sensibile immagine ce ne porge nella viva similitudine di questo verso

Come per acqua cupa cosa grave

Invertendo la economica distribuzione degli accenti, fa venir fuor dall'onde agitate *un fracasso d'un suon pien di spavento*; ecco il verso

E già venia su per le torbid'onde

Qual evidenza e qual armonia in quei vibrati monosillabi, in quel distacco del *venia* e del *su per le tor*!... Qual urto e qual innalzamento naturale ed espressivo nelle *torbid'onde*!

Se poi vuol farci sentire la tenace rabbia con cui l'infelice Ugolino riprende co' denti il teschio dell'arcivescovo cui già egli avea diretro guasto, ecco come il fiero Ghibellino sa in parole esprimerla, con un legamento tale di accenti e di sillabe che nulla più è da dirsi

Che furo all'osso, come d'un can, forti.

Ora vuol farci vedere la sua Beatrice che camminando

Temprava il passo in angelica nota

Sentesi tosto nelle prime gravi e risonanti parole, e nello sdrucciolo aggregamento il misurato e dignitoso incesso.

Quella dolcezza di cui, dopo aver cantato, vassene tutta piena la lodoletta, che

in aere si spazia, spira intera nella soave cadenza e nel suono delle lettere di questo verso

Prima cantando e poi tace contenta

E la viva ansietà di quelle tenere colombe che volano per l'aere

Con l'ali aperte e ferme al dolce nido

Non viene essa mirabilmente dipinta in questo verso dai ben collocati accenti, e segnatamente dall'incontro delle ripetute elisioni?

E la soffocata respirazione di quell'infelice che a stento si salvò dal naufragio, al vivo eccola espressa in quest'altro

E come quei che con lena affannata.

Udiamo nel nono canto il nostro Poeta, il quale prima di entrare nella porta del Purgatorio, si batte tre volte il petto

Ma pria tre volte nel petto mi diedi

Questo è un verso di maravigliosa bel-

lezza. Le tre uguali misure di tuono e di tempo, *tre vòlte nel pètto mi dièdi* ritraggono sensibilmente all'orecchio, non solo i due movimenti uguali, ma eziandio il preciso momento che la mano batte il petto.

Altrove, quel movimento perfino della mano che dalla rocca tira giù filando il lino, vedesi più facilmente che non si spieghi nel verso seguente:

L'altra traendo alla rocca la chioma.

Che se poi il divino poeta vuole imprimere nel verso tutta la lentezza e la gravità che ha nel suo pensiero concetto, ecco come vi riesce ne' due seguenti:

E questo ti sia sempre piombo ai piedi
Per farti muover lento, com'uom lasso.

Sfido chiunque a leggerli con ispeditezza e facilità!

Oppure, dopo d'averci mostrato al vivo quello scandaloso di Bertramo dal Bornio, che andava senza capo, e il capo tronco tenea, a guisa di lanterna, per le chiome pesol con mano, ora volendo mo-

strarcelo in atto di levar su il braccio con quella sua testa, ecco come Dante il movimento e l'azione ne scolpisce in questo verso:

Levò il braccio alto con tutta la testa.

Finalmente non è più la gravità, l'affanno, il peso e lo stento che ci vuol dipingere il nostro sommo poeta-pittore, ma è l'improvvisa caduta del fulmine, e ad un tempo lo scroscio del tuono:

Se subito la nuvola scoscende.

La leggerezza e la rapidità de' due dattili *subito*, *nuvola* esprimono divinamente il volo rapido del fulmine; la forza e l'asprezza della parola *scoscende* ci fa sentire il fracasso del tuono.

Se al duro orecchio dell'erudito Vossio avesse potuto risuonare questa forza e questa mirabile diversità di ritmo, che, indipendentemente dalle parole, colpisce la nostr'anima, e vi porta il sentimento della passione; se quel famoso critico avesse potuto comprendere che nella nostra lingua le sillabe hanno una quanti-

tà sì fattamente pronunciata da poter surrogare le lunghe e le brevi de' Latini; s'egli finalmente avesse sentito che la rima non è disfavorevole al canto, non avrebbe avuto il coraggio di pronunciare nel suo libro *de poematum cantu et viribus rhythmi*, che il ritmo delle lingue moderne non rappresenta alcuna immagine delle cose, e non produce effetto veruno; che le lingue moderne non sono fatte per darci della musica, e che ci è forza per averne, sottoporre il nostro verso alla quantità e ai piedi misurati, e proscrivere la barbara invenzione della rima!

Moltissimi esempi ancora sapremmo togliere da quel meraviglioso poema, ne' quali il ritmo e la frase poetica sono sempre interpreti fedeli del pensiero. Ma chi de' nostri colti leggitori non si sarà più d'una volta consultato in quelle sublimi pagine di armonia? Il divino Dante, ripeteremo con Scipion Maffei, è sì gran fonte di Poesia, che per quanto se n'attinga, più sempre ve ne rimane. Il suo mirabil Poema può dirsi una prova di quanto possa in quest'arte l'ingegno umano.

CAPITOLO VII.

DELLA RIMA.

Rima suona nel vocabolo greco *rithmos*, e vale *numero*, e dai maestri viene così definita: « Una conforme desinenza di due parole cagionatasi ogni volta, che cominciando dall'ultima vocale della sillaba accentata inclusivamente le lettere tutte delle altre sillabe, sieno vocali sieno consonanti che le finiscono, vengono ad essere in ciascuna le medesime. » La rima fu particolarmente in uso presso gli Arabi e da questi venne ai Provenzali, ai Siciliani e quindi in Italia, dove fu perfezionata.

Si avverta I. Che la vocale accentata d'una voce semplice può rimare con un'altra di una voce composta. Così *trono* e *tuono*, *sole* e *duole* concordano insieme. Non rimano insieme *laude* e *crude*, perchè il dittongo *au* suona diversamente dalla vocale *u*.

II. Le parole che rimano insieme ponno essere uguali tra loro nelle sillabe, basta che diverso ne sia il significato,

come per esempio, *volto* (faccia) può rimare con *volto* (participio del verbo volgere) ec. La rima deve uscire spontanea dalla penna del poeta, e sempre corrispondente al pensiero, e per quanto si può, non si scelgano quelle cavate dalle desinenze dei verbi, come sarebbe a dire in *ava*, *eva*, *iva*, *ite*, *are*, *ere*, ec., nè dagli avverbi in *ente*, nè formate da troppe sillabe, come, *orazione*, *baldanzoso*, ec.

CAPITOLO VIII.

DELLA CESURA E DELL'ELISIONE.

La *cesura* altro non è, che « un tagliamento che necessariamente richiedesi nel verso, acciocchè lo spirito di chi lo pronuncia abbia dove fermarsi alquanto e riposare. » Un orecchio ben costrutto è la più sicura guida per la distribuzione delle cesure.

L'*elisione* è « il sottraimento d'una delle vocali che finisce o principia la parola incontrandosi con altra vocale che anche comincia o termina altra parola vicina. Deve il poeta guardarsi dal non

farne troppo uso, perchè l'incontro di molte elisioni cagionerebbe nel verso l'*hiatus* dei latini, o *cacofonia*, come dicevano i Greci. Può tuttavia una vocale accentata non essere elisa dalla seguente, come, per modo d'esempio, si scorge da questo verso di Dante

Intanto voce fu da *me* udita.

CAPITOLO IX.

DELLE LICENZE POETICHE.

La vastità del dominio che abbraccia la poesia italiana le fa di bisogno, più di qualunque altra, di maggior libertà nel suo linguaggio. Quindi maggior licenza si sono presa i nostri poeti.

Le *licenze* poetiche si ponno ridurre a tre specie, cioè a licenze intorno agli *accenti*; licenze intorno alle *sillabe*, e licenze intorno alla *rima*.

§. I. *Delle licenze intorno agli accenti.*

Le licenze che i poeti si sono permesse intorno agli accenti son quelle che si debbono meno imitare, poichè a cagion

di queste, il verso perde ogni armonia, come è il seguente dell'Alighieri, che, quantunque infinita sia la nostra venerazione per quel sommo, non lo sappiamo in questo luogo difendere

Con tre bocche caninamente latra.

Così il dire: *umìle, simìle, tenèbre*, ec. è una licenza poetica cui l'uso vien più facilmente concesso.

§. II. *Delle licenze intorno alle sillabe.*

Le licenze delle sillabe consistono nell'accrescere o diminuire le parole, sia al *principio*, sia al *mezzo*, sia alla *fine*.

Si ponno accrescere le parole d'una sillaba al principio, scrivendo: *dipartire* per *partire*, *attraversare* per *traversare*, *annoverare* per *noverare*, *incontra* invece di *contra*, ec.

Si accrescono le parole d'una sillaba in mezzo, come *addiviene* per *avviene*, *similemente* per *similmente*, ec.

Si possono ancora accrescere le parole d'una sillaba, facendo due sillabe dei dittonghi, che sono per l'ordinario d'una

sola sillaba, come facevano i Greci, per una figura da essi chiamata *dieresis*. Dante divise il pronome *io* in due sillabe nel seguente verso

Vid' io scritto al sommo d' una porta.

Si accresce la parola di una sillaba alla fine, come nelle seguenti: *suso* per *su*, *giuso* per *giù*, *morìo* per *morì*, *potéo* per *potè*, *fue* per *fu*, *féo* per *fè*, *sface* per *sfa*; *virtude* per *virtù*, *bontade* per *bontà*, ec.

Si può troncare una sillaba al principio delle parole dicendo: *dificio* per *edificio*, *vè* per *dove*; *stremo* per *estremo*, ec.

Si può troncare una sillaba dal mezzo delle parole, come: *rompre* per *rompere*, *furno* per *furono*, *spirto* per *spirito*, *merto* per *merito*, *disnore* per *disonore*.

Si può troncar una sillaba al fine della parola, come: *fè* per *fede*, *piè* per *piede*, *me'* per *meglio*, *to'* per *togli*, ec.

§. III. *Delle licenze intorno alla rima.*

Le licenze intorno alla rima consistono: 1.° nella sostituzione d'una lettera ad

un'altra: 2.° nel cambiamento del posto delle lettere in una parola: 3.° nell'aggiungimento, o nella diminuzione d'una vocale o d'una sillaba al fine della parola. Ecco ora le mutazioni che i nostri poeti si son permesse intorno alla rima.

Ne'verbi della prima conjugazione, mutar si può l'*i* in *e* nelle tre persone del singolare, del presente, del soggiuntivo; come: *porte* per *porti*, *infòrme* per *informi*, *schiante* per *schianti*, ec. Dante ha pur cangiato l'*i* in *e* nella seconda persona del singolare del presente dell'indicativo, ne' suddetti verbi:

> Che questa bestia per la qual tu gride.

Si può anche mutare l'*e* in *i* nella terza persona del singolare dell'imperfetto del soggiuntivo. Ecco un esempio del Petrarca, però da non seguirsi,

> Non credo già, ch'amor in Cipro avessi
> O in altra riva sì soavi nidi.

Si ponno cambiar di posto le lettere scrivendo: *pogna* per *ponga*; *vegna* per *venga*; *piagne* per *piange*, ec.

Se agl' infiniti saranno affisse le parti-

celle *mi*, *ti*, *si*, potranno, in grazia della rima, cambiar la loro terminazione in *e*, dicendo, *amarme*, *vendicarte*, *dolerse*, ec. Oltre ai verbi, cambiano ancora le loro desinenze moltissimi nomi, e così può dirsi *spene* e *speme*, *stile* e *stilo*, *ribelle* e *ribello*, *speglio* e *specchio*, *veglio* e *vecchio*, *periglio* e *pericolo*, ec. Tasso disse *ferute* per *ferite*, e *vedelle* per *vederle*. Così si può dire *lungi* e *lunge*, *fuori* e *fuore*, *tui*, *sui*, *nui* invece di *tuoi*, *suoi*, *noi*; *guata* per *guarda*, ec. Avvertano gli studiosi che *giue*, *sue*, *mene*, *vone* invece di *giù* *su*, *me*, *vo'* sono parole antiquate e da non usarsi, meno qualche volta nelle poesie bernesche.

Finalmente molti vocaboli di origine latina vennero usati dai poeti, come sono i seguenti: *grando*, *turbo*, *sermo*, *Dido*, *immago*, *Cartago*, ec. Prima di chiudere questa terza parte ricorderemo allo studioso di voler con riserbo servirsi di siffatte licenze, sul riflesso che il poeta quanto meno ne usa ne' suoi versi, ne ha tanto più merito e plauso.

PARTE QUARTA

DEI VARJ GENERI DI POESIA.

******

La Poesia, seguendo il metodo de' più celebri maestri, viene ordinariamente divisa in quattro specie principali e sono: la *poesia lirica*, la *poesia epica* o *narrativa*, la *poesia drammatica* e la *poesia didascalica* o sia *instruttiva*. Queste quattro specie comprendono tutte le altre secondarie, che hanno relazione con alcune di esse. Terremo succinto discorso di cadaun genere; e parleremo prima della lirica.

Si è dimostrato nella prima parte dell'origine della Poesia, che i primi uomini vivendo frammezzo alle scene della natura, trovandosi a ciascun passo circondati da nuovi oggetti e colpiti nell'animo da fortissime emozioni, le avranno dovute esprimere con tutta la forza e l'energia della voce e del gesto. Da ciò il filosofo

deduce, che la poesia lirica fu la prima a suscitarsi nel cuor dell'uomo.

CAPITOLO PRIMO.

DELLA POESIA LIRICA.

Lirica s'appella particolarmente quella specie di poesia ch'esser debbe accompagnata dalla lira o da altro musicale stromento. Ne' primitivi tempi la poesia e la musica andavan sempre congiunte. In fatti tutte e due sono l'espressione naturale dell'entusiasmo.

CAPITOLO II.

DELL'ODE.

Ode, in greco, vale lo stesso che canto, ed è la più splendida composizione della poesia lirica. Tutte le odi si possono comprendere sotto a quattro denominazioni, e sono queste:

1.° Le *odi sacre* dirette alla divinità, o composte sopra materie religiose. Sublimi modelli ne abbiamo ne' cantici di Mosè, in quelli de' profeti e ne' salmi di Davide. Così pure i Greci avevano i Pea-

ni sacri alle lodi de' loro Numi. D'inni e salmi, di laudi e canzoni sacre va ricca pur anche l'italiana poesia, e un bell'esempio ne lasciò il Petrarca nella canzone: — *Vergine bella che di sol vestita* — e molte ne ha il Menzini, il Chiabrera, il Cotta, il Guidi, ed altri (1).

2.° Le *odi eroiche* destinate a celebrare gli eroi e le grandi imprese, come quelle di Pindaro, pareechie d'Orazio, e molte del Chiabrera, del Testi, del Filicaja, del Fantoni, ec.

3.° Le *odi morali* e filosofiche, per mezzo delle quali s'insinua nel cuore del leggitore l'amore della virtù, e l'abborrimento del vizio, e il sentimento si desta dell'amicizia e dell'umanità. Di questo genere sono le molte di Orazio e molte de' lirici moderni.

4.° Le *odi festevoli ed amorose*, nate

(1) Quantunque noi ci siamo proposto di non citar in questo libro produzioni di autori viventi, non possiamo però tacere i belli e famosi Inni del nostro Manzoni. È però un dispiacere grande per l'Italia che questo nobile e valente ingegno si mostri tanto avaro di sì preziose gemme, chè da queste, più che da altro dovrebbe meritamente aspettarsi la più splendida e più durevole ricompensa.

in seno alla gioja ed al piacere. Tali sono tutte quelle d'Anacreonte, alcune d'Orazio ed un gran numero dettate da' nostri poeti. Le proprietà che costituiscono queste quattro specie d'odi hanno tra di loro una grandissima relazione. Il calore e l'entusiasmo è una delle loro prime qualità. L'ode non è già come l'Epopea, il racconto d'un'azione, ma è il grido stesso dell'uomo passionato. Un'ode non ha certamente ad essere così regolare in tutte le sue parti, come un poema didattico od epico, ma debb'esservi come in ogni componimento quello che chiamasi *unità di sentimento*. Si dee prefiggere uno scopo, e sempre avanzarsi verso di esso. Ma il suo corso, i suoi passaggi di pensiero in pensiero, i suoi voli vogliono essere rapidi, improvvisi e diversi da quelli che il lettore si attendeva, nulla lasciando traspirar dell'arte che li dirige. Così interpretar bisogna il bel disordine raccomandato da Boileau (1), e tanto mirabilmente seguíto da Pindaro.

Si dee inoltre por mente nel comporre

(1) Son style impétueux souvent marche au hasard;
Chez-elle un beau désordre est un effet de l'art.

un' ode, che l'espressione sia assai più figurata, più viva e più scelta di quella d'ogni altro genere di poema. Le negligenze così poco tollerate in fatto di poesia, non si perdonano punto all'ode.

L'ode va soggetta ad una forma peculiare. Appo i Greci era divisa in diversi membri che noi chiamiamo *stanze*. Queste stanze avevano differenti nomi: ciò erano le *strofe*, l'*antistrofe* e l'*epodo*. Usavano i Greci di cantare le loro odi e i loro inni mentre che danzavano d'avanti agli altari de' Numi, regolando il canto secondo il tempo in cui si reggeva la danza. E quindi la parte di canto, impiegata nel fare il primo giro a destra, era quella che nominavano strofe, l'altra che occupava il tempo del secondo giro a sinistra, era quella che nominavano antistrofe; e l'ultima porzione di canto che intonavano soffermandosi avanti all'altare, era quella che nominavano epodo. Terminate queste tre parti di canto, ricominciavano alla stessa guisa.

Tale è la forma delle odi di Pindaro e della maggior parte de' cori drammatici. Venne quella imitata da alcuni poeti italiani, ma a' nostri tempi non v' è

niuno che l'adoperi. Oggidì l'ode viene universalmente spartita in diverse *stanze* o *strofe*, ciascuna delle quali dee racchiudere in sè lo stesso ordine di versi e di rime che il poeta s'ha prefisso nella prima. Alessandro Guidi volle sciogliersi da questo legame, ma senza un felice esito, e non ebbe gran seguíto.

Presso che infinite sono le forme usate dagl'Italiani nel comporre le loro odi, e begli esemplari si trovano nel Costanzo, nel Chiabrera, nel Rolli, nel Fantoni, nel Parini e nel Monti, ai quali mandiamo il lettore. Ma di quella forma di ode di cui a ragione si gloriano, come autori, gl'Italiani, si è la canzone *petrarchesca*, chiamata così da quel padre della lirica italiana, che la portò al più alto grado di perfezione. Essa, a differenza dell'ode antica, non si lascia trasportare dall'impeto della passione, ma segue dolcemente un caro e dilicato affetto del cuore, lo contempla, lo accarezza e lo abbellisce, e in mille modi lo svolge e lo compone. Tutta piena delle dottrine platoniche o pittagoriche, sfugge i piaceri sensuali, ma tutta si bea del bello morale, e con affettuose parole lo ritrae.

L'amor particolarmente è dolce tema dei suoi carmi, ma un amore tutto puro e tutto spirituale, che il poeta innalza, per così dire, ad una regione eterea, e gl'inspira al labbro un linguaggio patetico e sovrumano.

Quantunque un amore tutto estetico signoreggi originalmente la musa Petrarchesca, pure di canzoni non manca politiche e morali che per la sublimità dei pensieri, per la gravità dello stile, non che per l'impeto dell'entusiasmo hanno molta relazione colle odi di Pindaro e di Orazio. Noi, per la brevità che ci viene imposta, astenendoci dal rapportare per intero alcune composizioni, che servir dovrebbero per modello della forma intrinseca ed estrinseca dell'ode, ed essendo oggimai dovunque e a chiunque noto il nome e la fama de' nostri sommi autori, invitiamo lo studioso a leggere ed esaminare nella lor fonte le scelte produzioni dei già da noi sullodati poeti, e soprattutto il canzoniere del gran Petrarca, limitandoci a citar solo per modello d'ogni genere e d'ogni stile queste quattro riputate più celebri: — *Chiare*,

fresche e dolci acque. — Gentil mia donna, i' veggio. — Spirto gentil che quelle membra reggi. — Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno....

CAPITOLO III.

DEL DITIRAMBO.

Il *Ditirambo* introdotto da' Greci in onore di Bacco, è un componimento d'ogni sorta di verso rimati e non rimati, ripieno di stranissime frasi, e maneggiato con estro gagliardissimo, con varietà di stile e con ismoderata, ma sempre giudiziosa licenza, così ne' sentimenti come nelle parole. Da ciò ne viene che i nostri poeti hanno introdotto certe voci composte ad imitazion de' Greci come p. e. *egidarmato, ebrifestoso* ed altri simili; con ardita metafora chiamano il vino *sangue delle uve, ambra liquida, ostro vivo di fragola odorosa*; e fanno *passeggiar maestoso per le vene il buon Lièo*, ec. ec. Il famoso Ditirambo del Redi intitolato *Bacco in Toscana* (tacendo di molti altri di altri autori) basta all'onore dell'Italiana poesia e a modello di si-

mil genere, cui le nazioni tutte, sì antiche che moderne, nulla hanno da mettergli in confronto.

CAPITOLO IV.

DEL BRINDISI.

Il *Brindisi* scaturisce dal Ditirambo, ed è quell'invito o saluto che si fa alle tavole in bevendo. Appo i Greci era molto in uso. Pindaro, Anacreonte ed Orazio ne porgono luminosi esempli. Come il Ditirambo è pure il Brindisi inspirato da Bacco, ed è uno sfogo di giubilo. Il fondo di questo componimento è sempre un pensiero peregrino e nuovo, espresso con brevità e con vivezza d'immagini. Il Chiabrera, il Rolli, il Maffei, Fantoni, Parini e Monti ne hanno lasciato parecchi bellissimi.

CAPITOLO V.

DELL'IDILLIO E DELL'EGLOGA.

A questi due vocaboli, presi dal greco, vengono indifferentemente ascritti de' pic-

coli poemetti composti sopra i vari trattenimenti della vita campestre. Alcuni autori hanno preteso che il poema pastorale prende il nome d'*idillio*, allorquando è in narrazione; e ritiene quello di *egloga*, quando è in dialogo; altri hanno dato il nome di egloga ad un subbietto semplice che non contiene azione veruna di qualche entità, e quello d'idillio ad un poema composto, la cui azione ha una certa durata, od una certa estensione, avvegnachè la sua etimologia sembra indicar il contrario. Comunque sia, l'Egloga siccome l'Idillio sono tutti e due la dipintura d'un'azione campestre, e che si suppone aver luogo fra gli abitatori de' campi. Lo scopo della poesia pastorale è di presentare agli uomini, anche coll'attrattiva dell'illusione, la vita campestre, come la più felice che sia loro permesso di quaggiù godere. In ciò particolarmente Virgilio è ingegnosissimo. Qual pittore saprebbe delinear un quadro della vita pastoreccia più potente a sedurti di quello ch'egli dipinge nell'Egloga prima? *Fortunate senex! hic inter flumina nota, etc.* Fa d'uopo osservare che le poesie pastorali le più perfett furono

composte in tempi in cui gli uomini viveano più vicino alla natura, di quello che non lo sieno al presente. La Bibbia contiene molte pastorali piene di poesia e di grazie. Il merito relativo delle poesie di Teocrito e di Virgilio è in ragione delle lor antichità. Un poeta d'oggidì, e più ancora i nostri lettori, assuefatti al rumore delle grandi città, e vivendo in seno al lusso e al raffinamento del viver moderno, più difficilmente sanno apprezzare i costumi semplici ed agresti, che si credono albergar solo fra gl'innocenti abitatori della campagna. Quindi è che sì fatto genere di poesia pastorale è ora quasi interamente decaduto. A secondar tuttavia il difficil gusto delle ultime generazioni sorse il Sanazzaro, il quale inventar seppe una specie di romanzo pastorale, dove alternando la poesia alla prosa, colse da un campo, già omai fatto esausto, nuova messe, introducendo ne' suoi personaggi, a danno forse dell'antica semplicità, più differenza di caratteri e varietà di affetti. Meno ricco del Sanazzaro nell'invenzione e nell'armonia, è più di lui naturale ed affettuoso l'alemanno

Gessner. I suoi pastori uniscono alla prisca ingenuità de' costumi il sentimento del cuore. L'amore fra essi è così puro come l'aria che respirano; il loro cuore è aperto alla pietà figliale, all'amicizia, alla beneficenza. Essi amano la virtù e la fanno amare ... Nulla diremo circa i diversi metri che adoprar usa così l'Idillio come l'Egloga, potendoli ogni curioso riscontrar tutti nel Sanazzaro.

CAPITOLO VI.

DELLA ELEGÍA.

L'*Elegía* è sacra ai gemiti ed alle lagrime. Essa d'altro non si occupa che di disgrazie e di sventure, nessun altro sentimento esprime, nè altro linguaggio parla, se non quello del dolore. Negletta, abbandonata eziandio, come spesso succede alle persone profondamente afflitte, essa deve aspirar meno a piacere che a commovere, e rinunciare all'ammirazione per la pietà. Laonde l'elegía vuole uno stile dolcemente patetico, un linguaggio semplice e piano, abbondante bensì di quelle figure che pingono al vivo un ani-

mo agitato e sconvolto, come sono le interrogazioni, le esclamazioni, le apostrofe, ma non mai quelle di puro abbellimento e di pompa. L'Iperbole vi avrà pur luogo, giacchè maraviglia non è, che il dolore alteri le nostre idee, e siccome il godimento diminuisce sovente il prezzo di quanto possediamo, così la perdita che ne proviamo aumenta il suo valor reale.

Similmente mal si addice all'elegía una troppo ricercata armonia di parole ed un verso ritondo troppo e sonante. La *terzina*, per quel legamento de' suoi versi e per l'intreccio delle rime, si confà all'elegía e seconda molto bene la foga delle idee. Così sono tessute quelle del Bellincioni, del Sanazzaro, del Rolli, del Menzini. Altre tuttavia ne abbiamo di differente metro: diversi sonetti e varie sestine del Petrarca: così pure molte odi di quasi tutti i nostri lirici. Il Firenzuola, il Monti e sopra gli altri il Pindemonte le scrissero anche in verso sciolto.

Fra le elegíe hansi pure ad annoverare le *visioni* o *treni* che dir si voglia del Varano e del Monti, che ad imitazione delle lamentazioni di Geremia, s'innal-

zano a più sublimi concetti, e piangono la caduta de' troni, o la dispersione de' popoli, o si pascono in profonde meditazioni sopra le umane vicende.

CAPITOLO VII.

DEL MADRIGALE.

Il *Madrigale* ebbe i suoi primi natali in mezzo ai campi. Anticamente egli era detto madrigale da *mandra*, e ritiene tuttavia la sua prima origine, dilettandosi sempre di ritrarre un qualche peregrino e delicato pensiero. In quanto allo stile ama d'essere candido, puro e naturale e come dice il Boileau, *respire la douceur, la tendresse et l'amour*. Circa alla sua forma esterna, secondo il consiglio de' maestri, non può aver meno di tre versi, nè ordinariamente più di quindici, alternati con le rime e con diverse misure di verso. Il Petrarca, l'Ariosto, i due Tassi, il Giraldi, lo Strozzi, il Chiabrera, il Lemene, il Zappi, il Bertóla ed altri ci lasciarono de' bellissimi modelli.

CAPITOLO VIII.

DELL'EPIGRAMMA.

L'*Epigramma*, appo i Greci, non era che un' iscrizione; appo noi è un piccolo numero di versi che racchiudono un concetto ingegnoso, felicemente asperso di sale, e brevemente espresso con una chiusa spiritosa e piccante. Non differisce gran tratto dal madrigale, se non che è un pocolin più del primo disinvolto e frizzante. Tali sono gli epigrammi di Marziale e la maggior parte di quelli de' moderni, l'Alamanni, il Bondi, il Lemene, Guerini, Rolli, ec. Altri ve n'ha che si compiacciono della delicatezza del pensiero e della eleganza dell'espressione, e di questa natura crediamo essere tutti gli epigrammi greci a noi noti, con quelli di Catullo.

CAPITOLO IX.

DELL'ISCRIZIONE E DELL'EPITAFFIO.

L'*Iscrizione* è una brevissima storia di una persona o d'un fatto qualunque, onde

venga tramandata alla posterità, ed è destinata a' monumenti, agli edifizi, alle statue, a' trofei, alle medaglie e a tutto quello che può cader sotto gli occhi degli uomini, e resista alle ingiurie del tempo.

Quando l'iscrizione si limita solo a tramandare ai posteri la memoria de' defunti chiamasi allora *Epitaffio*. Il particolar carattere di tali componimenti sono là semplicità, il candore, l'affetto. La storía è depositaria di molti bellissimi.

CAPITOLO X.

DEL SONETTO.

Il *Sonetto* (che è quanto dire piccolo suono, secondo l'Ubaldo, il Trissino, il Redi e il Quadrio) fu inventato dagli Italiani. Pier dalle Vigne e Guitton d'Arezzo gli diedero la forma più perfetta, e raccoglie in sè quasi tutte le specie di poesia. Laonde vi ponno essere sonetti pindarici, anacreontici, elegiaci, epigrammatici, ditirambici, ec. Il sonetto è comunemente di quattordici versi endecasillabi rimati, distribuiti in due *quartine* e in

due *terzine*. Ecco un quadro in cui si additano con numeri le diverse maniere di unire insieme i versi colle stesse consonanze delle rime.

Le quartine sono suscettibili di quattro differenti combinazioni di rima:

I.ª	1.	4.	5.	8.
	2.	3.	6.	7.
II.ª	1.	3.	5.	7.
	2.	4.	6.	8.
III.ª	1.	3.	6.	8.
	2.	4.	5.	7.
IV.ª	1.	3.	6.	7.
	2.	4.	5.	8.

Nelle terzine la rima può essere variata in otto modi diversi:

I.ª	1.	3.	5.	
	2.	4.	6.	
II.ª	1.	3.	4.	6.
	2.	5.		
III.ª	1.	5.	6.	
	1.	3.	4.	
IV.ª	1.	4.		
	2.	5.		
	3.	6.		

V.a	1.	5.
	2.	4.
	3.	6.
VI.a	1.	6.
	2.	4.
	3.	5.
VII.a	1.	6.
	2.	5.
	3.	4.
VIII.a	1.	3.
	2.	5.
	4.	6.

Varie specie vi sono di sonetti. Tali sono i sonetti di *risposta*, perchè si risponde con essi a qualche sonetto ricevuto. Il sonetto con la *coda*, perchè prende dopo il quattordicesimo verso uno o più terzetti con due condizioni, la prima, cioè, che il primo verso d'ognun di questi ternari sia di sette sillabe, e gli altri due di undici. La seconda, che il primo verso d'ogni ternario faccia consonanza col verso che immediatamente il precede. Il sonetto con l'*intercalare*, chiamasi così, quando si replica il primo verso del sonetto per ciascun de' quaderna-ri, e si ripete per ogni terzina il loro

primo verso rispettivo. Si chiama finalmente *corona* quindici sonetti composti sopra un solo argomento e legati insieme, che l'ultimo verso del primo sonetto cominci il secondo, l'ultimo di cui è il primo del terzo, e così di seguito sino al quattordicesimo inclusivamente. Il quindicesimo sonetto, che si chiama il *magistrale*, dee prodursi da tutti i primi versi dei quattordici precedenti; dal che ne segue che il primo sonetto comincia dal primo verso magistrale e finisce col secondo; il secondo sonetto comincia col secondo verso del magistrale e finisce col terzo, e così successivamente.

Il sonetto, come ogni altra composizione, richiede unità di soggetto, e questo pure debb'esser tale che interessi vivamente colla finezza e sublimità de' pensieri, colla vivacità delle pitture e colla forza degli affetti. Il tutto poi vuol esser distribuito in modo che venga sempre crescendo gradatamente, cominci con disinvoltura e novità, e termini con qualche immagine e sentenza che colpisca la mente del leggitore. Non vi si tollera negligenza alcuna di stile, o dissonanza

di verso, o stentatura di rima. Tutto ci si vuol perfetto, e come mostra il Menzini,

> Ogni piccola colpa è vergognosa
> Dentro un Sonetto.

Meraviglia quindi non è, se fra i tanti che nello scorso secolo piovettero d'ogni parte, pochi sieno quelli che possono dirsi veramente perfetti. Lo studioso potrà trovarne de' veri modelli, per ogni genere e per ogni stile, in molti del Petrarca, del Bembo, del Casa, del Burchiello, del Zappi, del Filicaja, del Frugone, del Monti, del Baretti, ec.

CAPITOLO XI.

DEGLI ENDECASILLABI.

Gli *Endecasillabi* differiscono dall'endecasillabo ordinario, in quanto che sono tessuti di due quinari, il primo dei quali è sdrucciolo, d'onde risulta un cotal suono, che si rassomiglia a quello dell'endecasillabo usato dai Latini e specialmente da Catullo, come in quella notissima elegía,

Lugete, o Veneres, Cupidinesque!

Questo verso è fatto per gli argomenti teneri ed affettuosi.

CAPITOLO XII.

DELL'OTTAVA.

L'invenzione dell'*Ottava* è attribuita a Boccaccio. Tasso e Ariosto la portarono al più alto grado di perfezione, ed è ugualmente propria del genere sublime e del giocoso. I sei primi versi rimano alternativamente; i due ultimi hanno la stessa consonanza di rima.

CAPITOLO XIII.

DELLA SESTINA.

La *Sestina* prende il suo nome dal numero de' versi di cui è composta. La corrispondenza della rima debb'essere alternativa ne' quattro primi versi: i due ultimi rimano insieme. Può piegarsi ad ogni genere di stile qualunque; alcuni esclu-

dono l'eroico. Il Casti scrisse con questo metro il suo poema, *Gli animali parlanti.*

CAPITOLO XIV.

DELLA QUARTINA.

La *Quartina* è composta di quattro versi rimati alternativamente, oppure il primo rimato col quarto e il secondo col terzo. Oggi non è troppo in uso. Chiabrera e Testi se ne servirono felicemente.

CAPITOLO XV.

DELLA TERZINA.

La *Terzina*, o detta altrimente *capitolo*, risulta da più terzine legate insieme, in guisa che il primo verso della terzina rimi col terzo; il secondo col primo e coll'ultimo della seconda terzina, e così via via, sino all'ultima terzina, cui si aggiugne un verso di più, per farlo corrispondere colla rima a quello che immediatamente lo precede. Lo stile di questa poesia assume il carattere e l'indole del soggetto che a trattar imprende, il quale,

per l'ordinario, è filosofico o patetico. Dante ne diede il primo modello nella sua divina *Commedia*. Fra i suoi seguaci, Varano e Monti gli stanno più da vicino (1).

CAPITOLO XVI.

DEL VERSO SCIOLTO.

Si appellano così i versi che non hanno tra di loro corrispondenza veruna di rima. Quantunque il verso *Sciolto* sembra a prima vista di poca fatica, pure, a detta dei maestri, e a confessione dello stesso Monti, fatto a dovere, riesce difficilissimo. La rima è certamente un rigoroso legame, ma quando il poeta è perito nell'arte e padrone del verso, scorre con un occhio rapido il pensiero che dominar dee, per modo d'esempio, nell'ottava o nella sestina, e nel tesserle, trasceglie quelle analoghe parole, in che s'appunta

(1) I *Sogni* del vivente abate Gavotti, dettati in questo metro, si distinguono particolarmente per la copia delle cose trattate, per molta fantasia e per una certa felice baldanza poetica.

l'idea principale, fa serva del pensiero la rima, e il verso dee pur comunque venir fuori. Per lo contrario, il verso sciolto, standosi tutto celato nel pensiero, e questo potendosi in mille modi esprimere, la scelta del migliore, è ciò che forma appunto tutta la sua difficoltà. Deve in questo verso evitare il poeta l'uniformità degli accenti, spezzarlo a quando a quando, svolgerlo e intrecciarlo a tempo, variando la distanza dei riposi, e vestendolo di tutta la pompa dello stile, onde supplisca alla mancanza della rima. Il Caro, Parini, Cesarotti, Monti, Alfieri, Foscolo e Pindemonte innalzarono questo verso al più alto grado di splendore.

Di altre forme di versi va pur ricca la poesia italiana, come sarebbero le *Selve*, le *Zingaresche*, le *Frottole*, le *Serenate*, le *Cobole*, le *Ballate*, ec.; ma tutte dipendenti, nella sostanza, dalle forme sovra descritte, basterà vederne i modelli negli antichi poeti, chè oggidì sono interamente cadute d'uso.

DELLA

POESIA EPICA.

La poesia epica è universalmente riconosciuta fra tutte le opere poetiche la più dignitosa e la più difficile. Il formare una storia poetica la quale rigirandosi nei confini d'un grande avvenimento nazionale, e prendendo di mira un eroe, si dipinga il carattere d'un popolo intero, la sua gloria, le sue opinioni, i suoi vizi e le sue virtù, non è questo il più nobile sforzo dell'ingegno umano?

CAPITOLO PRIMO.

DELL'EPOPEA, O SIA POEMA EROICO.

Muoveremo il nostro discorso in questo grave argomento, ripetendo le parole stesse del maggior epico italiano, che coi detti e con l'opere più d'ogni altro altamente insegnò: essere il poema eroico un'imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta, narrando con altissimo

verso, a fine di muovere gli animi colla meraviglia e di giovare in questa guisa (1).

L'*epopea* non è circoscritta nè dallo spazio nè dal tempo. Essa s'impadronisce della terra, del cielo, del mondo cognito ed incognito; crea degli elisi e degl' inferni. Riconosce que' numi, cui l'altrui credenza presta un omaggio. Le possanze stesse, le cui leggi governano la natura possono venir col mezzo dell'epopea personificate e divinizzate. Dipinge, e mette in contrasto i sentimenti e le passioni degli uomini, e questi innalza fino ad una perfezione ideale. E frattanto un ordine peculiare, soggetto alla verità poetica ed alle leggi del Bello, escluder ne sa la confusione e la stravaganza. Il poema eroico pertanto è la più rara creazione dello spirito umano, giacchè nel giro di tre mill' anni, alcuni appena se ne contano che abbiano ottenuto l'intera approvazione della posterità.

Nella seconda parte di questo compendio di poetica noi toccammo, colla guida del gran legislator filosofo, le principali regole comuni ad ogni genere di poetica,

(1) Tasso, Discorsi sulla poesia epica.

e precipuamente all' epica, ora riputiamo pregio dell'opera di aggiungere in questo capitolo quelle cose, che maggior lume arrechino alla materia a che trattar imprendiamo, attignendole alle fonti de' più grandi maestri.

E primieramente il soggetto del poema vuol essere *uno* ed *intero*, *continuato*, *grande*, *maraviglioso*, *verisimile*, *interessante* e *di mole proporzionata*.

§. I. *Dell'unità ed integrità della favola.*

Insegna il Tasso « *una* ed *intera* esser quella favola, che in sè stessa contiene ogni cosa che alla sua intelligenza sia necessaria, ed in cui sono espresse le cagioni e l'origine di quel fatto che si prende a narrare, e che per li debiti mezzi si conduce ad un fine, il quale non lasci cosa veruna o non ben conclusa o non ben risoluta; e altrove: la perfezione e l'integrità si troverà nella favola s'ella avrà il *principio*, il *mezzo* e l'*ultimo*. » Che se due le favole sono e non una, le azioni due altresì sarebbero e non uno i poemi, nè lascerebbero d'esser due per

quantunque il poeta s'ingegnasse d'inserir l'uno nell'altro (1).

§. II. *Degli episodi.*

Posto per principio l'unità d'azione, non è tuttavia da interpretarsi sì strettamente che l'epopea escluda qualunque accidente o racconto, che chiamasi *Episodio*, all'azione principale congiunto e subordinato. Gli episodi debbono essere introdotti naturalmente, ed aver una certa relazione col suggetto della favola (2). Onde poi non riescano monotoni e tediosi, fa d'uopo che siano totalmente contrari alla natura intrinseca del suggetto, e di diverso genere da quei che precedono e che seguono nel corso dell'opera. Per la qual cosa, dopo una terribile scena di combattimento venisse subito introdotto un episodio di genere marziale sarebbe fuor di luogo. L'episodio essendo nel poema intrecciato per abbellimento, conviene ch'egli sia lavorato con tutta la leggiadria possibile, ed è

(1) Zanotti, Poetica.
(2) Idem.

appunto ne' pezzi di questo genere, dove il più delle volte i poeti versano tutti i tesori dell'arte loro.

§. III. *Della continuità*.

L'azione debb'essere *continuata*, cioè gli avvenimenti, che la compongono, debbono legarsi l'uno all'altro, e così per un continuato intreccio giungono felicemente al termine.

§. IV. *Della grandezza e della maraviglia*.

La definizione del poema induce con sè l'idea della *grandezza* e della *maraviglia*. Blair stabilisce che la grandezza del suggetto epico dipenda pur anche da che non venga scelto nè in tempi troppo moderni, nè da fatti troppo conosciuti, i quali, come avvisa il Tasso, tolgono al poeta quasi in tutto la licenza di fingere e d'imitare. Nè vuole il nostro grande autore-maestro che l'argomento sia di storia troppo rimota ed antica, per la difficoltà di ritrarne gli antichi costumi. Egli poi insegna, che la religione è il principal fondamento del grande e del mara-

viglioso, e prima de' nostri romantici mostrò colle parole e con l'opre ad astenersi di ricorrere alle deità pagane, come a quella teologia che ora più non trova credenza veruna.

Diverse sono le fonti da cui i Retori scaturir fanno il maraviglioso. Nasce pria di tutto questo dall'inaspettato riconoscimento d'una persona che c'interessa diversa da quella che ci credevamo, e questo riconoscimento chiamasi *agnizioni*. Oppure quando una causa produce un effetto del tutto contrario a quello che pur si aspettava. Siffatte diverse specie di maraviglioso nascendo, come ognun vede, dalla natura stessa dell'azione, questo maraviglioso chiamasi *naturale*.

Il maraviglioso *soprannaturale* è quando enti superiori all'umana natura s'interpongono nelle cose degli uomini. Questo maraviglioso chiamasi *macchina* dai maestri. E innanzi tratto, onde la macchina possa aver forza in un poema, fa di mestiere, che i mezzi che adoperar vuole, non sieno contrari alle idee del popolo, per cui si scrive. La Gerusalemme del Tasso, osservata sotto quest'aspetto, è fin

ora la più grande epopea che la mente abbia saputo concepire.

Puote ancora il poeta servirsi d'un'altra macchina, animando cioè e personificando le passioni e gli affetti, come sarebbe a dire l'odio, l'amore, la paura, l'ozio, il dolore, la discordia, l'ombre, gli spettri, le visioni e i sogni. Conviene però servirsene con molto giudizio e riserbo, onde non facciano sentire di troppo la loro fallace esistenza.

§. V. *Del verisimile.*

La *verisimiglianza* della favola, anzi di qualsivoglia cosa che si racconti, consiste in questo, che la cosa si presenti nell'animo accompagnata da quelle ragioni, per cui suol credersi, che le cose raccontate sieno vere. Non già perchè l'uditore debba aver per vere le cose, che il poeta racconta, ma perchè dee riconoscere in esse la somiglianza di quelle che egli sa, o crede essere vere (1).

(1) Zanotti.

§. VI. *Dell' interesse.*

Quando il poeta avrà con fino artifizio dato alla sua favola le proprietà sovra descritte, verrà la favola stessa ad interessar moltissimo.

Tre specie d'*interesse* insegnano i legislatori di poetica. Il primo è quello di *nazione*. Il poeta che entri nel gusto della sua nazione è sicuro del suo trionfo. Così han fatto Omero e Virgilio. Il secondo interesse è quello di *religione*: *Omnia religione moventur*, disse Platone, e quest'importante materia fu già da noi poc'anzi toccata. Da ultimo, la favola debb'esser *affettuosa*. Il poeta non ha da stordirci sempre con istrepitose imprese, battaglie e trionfi, ma aprir deve un largo campo a molti e vari affetti, come l'odio, l'amore, l'ira, la compassione, l'amicizia (1), ed altre commozioni dell'animo, suscitate alla vista di casi, ora felici ed ora sfortunati, e questi sono i tratti dell'opera i più letti e i più gra-

(1) Zanotti.

diti in ogni tempo e da tutti. Tali sono da proporsi a modello:

Nell'*Iliade*. — La visita d'Ettore ad Andromaca; il dolore di Achille per la morte di Patroclo; la costernazione d'Andromaca, di Ecuba e di Priamo per la morte di Ettore; l'andata di Priamo ad Achille per riscattare il cadavere del figlio. — Nell'*Odissea*: Quasi tutte le avventure di Ulisse; l'afflizione di Penelope per l'assenza del consorte e per la partenza di Telemaco; ed i riconoscimenti che fanno d'Ulisse in modi e tempi diversi il figlio suo, la nutrice, i due pastori, la moglie ed il padre. — Nell'*Eneide*: L'incendio di Troja; lo spettacolo del vecchio Priamo trucidato a piè dell'ara, la pietà d'Enea verso il caro parente, e il suo cordoglio per la perdita di Creusa; l'amore, i disperati affanni e il lagrimevole fine di Didone; la morte di Eurialo difeso invano dall'intrepido Niso, e il pianto della madre; la morte di Lauso, e le lagrime di Evandro per la perdita di Palante. — Nella *Gerusalemme*: L'avventura d'Olindo e di Sofronia; l'uccisione di Clorinda per mano del suo proprio amante; l'incontro di Ermi-

nia col pastore; la morte degli amanti Odoardo e Gidippe, e la disperazione di Armida. — Nell'*Ariosto*: La storia di Ginevra e di Ariodante; le sventure di Olimpia; quelle di Isabella e Zerbino; gli amori di Angelica e Medoro, ec.

§. VII. *Della mole.*

La *mole* finalmente della favola debbe avere una determinata estensione, senza dare o nell'eccesso o nel difetto. Ai precetti aristotelici, già da noi citati nella prima parte, recano maggior luce le parole del Tasso. Convenevole, dice, sarà la mole di quel poema, in cui la memoria non si perda nè si smarrisca, ma tutto unitamente comprendendolo, possa considerare come l'una cosa con l'altra sia connessa e dall'altra dipenda, e come le parti fra loro e col tutto sieno proporzionate, sì che l'animo ne riceva quella generale impressione, che è il fine d'ogni poesia.

CAPITOLO II.

DEI CARATTERI E DEI COSTUMI.

Siccome dalla natura cava il poeta epico la sua favola, così a' suoi personaggi applicar dee caratteri proprii e ben sostenuti, i quali convenevolmente si accordino coll'indole dell'umana natura.

È dunque cosa naturale, che ogni attore non sia moralmente buono, nè abbia le stesse virtù e gli stessi vizi (1). Ciò è quanto costituisce quello che dicesi *varietà di costumi*, la quale serve a rilevar gli uni cogli altri. Ne' costumi debbesi osservare la *bontà*, la *convenienza*, la *somiglianza* e l'*uguaglianza*.

Per *bontà* vuolsi intendere quella qualità, per cui le azioni e i costumi dell'uomo si dicono e sono onesti e lodevoli, o disonesti e degni di biasimo.

Consiste la *convenienza* nel fingersi i costumi quali per lo più suol formarli la natura.

La *somiglianza* gli adatta agl'instituti

(1) Zanotti.

ed alle usanze introdotte fra gli uomini, le quali usanze essendo diverse, secondo la diversità dei tempi e de' luoghi, inducono anche diversità di costumi.

L' *uguaglianza* esige che la persona si mostri sempre dello stesso costume dal principio sino al fine, come insegna Orazio . . . . . . *servetur ad imum - Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.* Maggior attenzione però e studio si dee porre nel tratteggiar il carattere dell'eroe principale, il quale, onde si procacci il primo onore e la prima attenzione, deve ad ogni altro personaggio in virtù ed in merito soprastare, ma non andar però scevro di qualche difetto, e non sentir le passioni, che sentono gli altri uomini, benchè più facilmente che gli altri uomini le vinca; anzi non le vincerebbe, se non le sentisse. Ben è vero, come avvertisce il Zanotti, che se l'eroe cadrà in qualche colpa dovrà ciò esser di rado, nè si lascerà mai vincere dalle tentazioni comuni ed ordinarie, le quali egli dovrà vincere facilissimamente, ma solo da quelle grandissime e somme, che posson mettere a pericolo qualunque virtù.

CAPITOLO III.

DELLA NARRAZIONE.

Nella *narrazione*, dice l'illustre traduttore della rettorica di Blair (1), non è di molto rilievo che il poeta o racconti tutta la storia in persona propria, o introduca qualcuno de' suoi personaggi a narrare una parte dell'azione che sia accaduta innanzi al cominciar del poema. Dove il suggetto è di grande estensione e abbraccia gli avvenimenti di molti anni, come nell'Odissea e nell'Eneide, il secondo metodo è preferibile; quando il suggetto è più ristretto e di più corta durata, come nell'Iliade e nella Gerusalemme, il poeta può, senza svantaggio, attenersi al primo. Nella proposizione del suggetto, nell'invocazione o no della musa, il poeta può variare a piacer suo. È d'avvertire soltanto che il suggetto dell'opera sia proposto con chiarezza e senza pompa, giusta l'oraziano consiglio

Denique sit quodvis simplex dumtaxat, et unum.

(1) Soave.

CAPITOLO IV.

DEL NODO E DELLO SCIOGLIMENTO.

Disposto il suggetto della sua favola, deve aver cura il poeta che l'azione vada sempre più avanzandosi al suo termine. Ma un'impresa che sempre felicemente procedesse, non verrebbe ad interessar tanto, come se venisse attraversata da ostacoli e da pericoli. Gli ostacoli e le traversie tengono più sospesa l'attenzione, agitano le passioni e muovono gli affetti. Questo è quanto chiamasi *nodo*, e di due specie ve n'ha, *principale* e *subalterno*. Dipende dal principale l'integrità dell'azione, e sono i subalterni un effetto di questa. I nodi possono *sciogliersi* con un esito felice o sfortunato, ma nascer debbono con naturalezza e varietà. Maggior cura ed arte dee porre il poeta allo scioglimento del nodo principale, come quello che è il termine del poema.

CAPITOLO V.

DELLO STILE.

Quale debba essere lo stile dell'epopea ascoltisi dal Tasso: « Lo stile eroico non è lontano dalla gravità del tragico, nè dalla vaghezza del lirico; ma avanza l'un e l'altro nello splendore d'una meravigliosa maestà. Non è disconvenevole nondimeno al poeta epico, che uscendo alquanto da' termini di quella sua illustre magnificenza, alcuna volta pieghi lo stile alla gravità del tragico, il che fa più spesso; alcun'altra al fiorito ornamento del lirico, il che fa più di rado. »

Finalmente il genere di verso, di cui fa uso l'epopea italiana, è l'*ottava rima* ed il *verso sciolto*, come quelli, che più d'ogni altro, si confanno alla sublimità e magnificenza del poema eroico.

CAPITOLO VI.

DEL POEMA ROMANZESCO.

È il *romanzo* spezie distinta dall'epopea, non conosciuta da Aristotile (1).

I poemi romanzeschi sono tutti que'racconti ricavati dalle storie favolose della cavalleria, e chiamansi romanzi per essere in origine scritti in un corrotto dialetto romano. Questi maravigliosi racconti, benchè quasi sempre destituti dell'autorità storica, serbano invece quella della credenza popolare. La causa e lo scopo del poema romanzesco essendo uguali a quelli del poema eroico, hanno pur tra di loro comuni le leggi. Se non che, avendo d'ordinario i più famosi romanzieri abbandonato il modello degli altri epici e le regole de' maestri, formano essi una schiera a parte.

Il secolo XIV vide a nascere i più famosi romanzieri, i quali, più per lo pane che per la gloria, andavano di città in città recitando alle genti in ottava rima

(1) Tasso.

i loro poemi, che erano le avventure favolose de' Paladini di Francia, registrate nel libro di Turpino, e degli eroi della tavola rotonda d'Arturo, come vedesi nel Buovo d'Antona, nella Spagna e nella regina d'Acroja.

Nel secolo, venuto più colto, di Lorenzo il magnifico, questi informi e bizzarri poemi non più lusingavano gran che il gusto degli uomini, fatto già dai lumi più difficile ed esigente. Sorse allora Luigi Pulci, poeta di molto grido, che, ad inchiesta dello stesso Lorenzo, compose il *Morgante.* Venne quindi Francesco Cieco da Ferrara, e scrisse il *Mambriano.* Dopo il Mambriano si pubblicò l'*Orlando innamorato* del Bojardo, il quale superò la fama dei due precedenti, ma restò imperfetto per la morte dell'autore. Finalmente Ariosto, vedendo quanto favore godesse presso il popolo il poema romanzesco e quanto fosse difettoso ancora, continuò l'incominciato poema del Bojardo, e diede all'Italia ed al mondo il suo *Orlando Furioso*, nel quale riunì tutte le dovizie poetiche, e viene universalmente riputato il più bel poema romanzesco che fin ora esista.

CAPITOLO VII.

DEL POEMA EROICOMICO.

Il poema *eroicomico*, detto anche *giocoso*, altro non è, che una grande azione voltata in ridicolo. Questo genere di poesia fu molto coltivata da' Greci. Omero, che già aveva dato al mondo il primo modello dell'epopea eroica, diede anche quello dell'epopea giocosa nel *Margite*, o sia lo stolido, e nella *Batracomiomachìa*, ovvero il combattimento de' topi e delle rane. Gl'Italiani, cui venne in retaggio tutto il greco sapere, lo trattarono colla più grande riuscita. La *secchia rapita* del *Tassoni*, e lo *scherno degli Dei* del *Bracciolini* sono, nel loro genere, i due poemi più perfetti. Competono, data proporzione, a questa qualità di poemi le stesse regole al poema eroico prescritte, ma il precipuo scopo è di muovere il riso, e questa facoltà, più dalla natura che dall'arte si ottiene.

CAPITOLO VIII.

DELLE NOVELLE.

Le *Novelle* sono piccoli poemi e vanno soggette alle stesse leggi epiche, pur richiedendosi nella lor favola l'unità, l'integrità, il verosimile, il maraviglioso e la commossione degli affetti. L'Italia quanto è ricca di ottime novelle prosastiche, altrettanto è povera di poetiche, non volendosi da noi annoverar quelle, benchè elegantemente scritte, dove il costume vien troppo spesso offeso e deturpato, quindi è che in simil genere di poesia rimangono molti allori da cogliersi ancora.

CAPITOLO IX.

DELL'APOLOGO.

Allorquando parlar si fanno ed agire gli animali non solo, ma anche le cose inanimate col racconto e col dialogo, chiamasi *Apologo*. Lo scopo di questa specie di poesia è sempre l'istruzione e la

morale, e per sì fatto oggetto venne usata dai più antichi savi, occultando sotto allegorica finzione la verità. Narra la storia sacra che Salomone scrisse tre mila *parabole*, o sia racconti enigmatici, che ravvolta nel velo della similitudine celavano una sublime dottrina. Esopo fra i Greci, e Fedro fra i Latini vengono riputati i due più grandi favolatori. E fra i moderni gl'Italiani, avanti tutti, arricchirono le loro differenti poesie di vari apologhi a guisa d'episodi. E finalmente il Crudeli, Roberti, Passeroni, Pignotti, De Rossi, Bertóla, Casti e Perego, ciascuno nella sua foggia poetando, trattarono così bene questo genere di poesia, che quasi è tolta la speranza a chi succede di far meglio.

Anche nell'apologo s'addicono, proporzione avuta, le stesse regole che al poema si danno. La verisimiglianza, quantunque sembra non trovar luogo fra gli uccelli e i pesci che parlano, ciò nulla dimeno la favola sarà verisimile ogni qualvolta i suoi, qualunque sieno interlocutori, agiranno e parleranno secondo il loro istinto e i loro propri costumi. La semplicità quindi e la naturalezza sono

le sue doti principali: egli deve mostrarsi adorno di grazie, sincero e disinvolto, ed anche alcun poco baldanzoso e cattivello, e quanto più può conciso e breve, e questo è per così dire il suo corpo. L'anima poi debb'essere, come già fu detto, tutta morale.

Libero è affatto l'apologo nella scelta del metro, come coll'esempio lo additano i sovraccitati autori. Alcune volte viene così diffusamente disteso che la forma prende dell'epopea, come è il già citato poema la *Batracomiomachia* d'Omero, ec.

DELLA

POESIA DRAMMATICA.

Se nell'epopea il poeta assume l'incarico di narratore, nella *Drammatica*, tenendosi celato, l'azione viene condotta da diversi personaggi, che tra di loro interloquiscono ed operano, secondo il loro carattere e le loro passioni. La poesia drammatica fu presso quasi tutte le nazioni riconosciuta come un utile e gradevole trattenimento. Occupandosi essa

del serio e dell'allegro, del grave e del leggiero, si divide in due principali forme, *Tragedia* cioè e *Commedia*. Ma perchè la tragedia pone in iscena le virtù, i delitti e le sciagure di personaggi illustri, merita perciò di venir da noi trattata prima della commedia, la quale si limita solo a ritrarre le follie e le ridicolezze degli uomini comuni.

CAPITOLO PRIMO.

DELLA TRAGEDIA.

La *Tragedia* ebbe origine in Grecia, nè fu a principio che una sorta d'inno cantato in onor di Bacco, cui sacrificavasi un capro; e da τραγος parola greca che importa *capro*, e da ωδη *canto*, ha preso origine il suo nome. La tragedia è la più difficile fra tutte le produzioni dell'ingegno umano, mentre non ammette mediocrità. Tespi, Eschilo, Sofocle ed Euripide hanno nella Grecia portato la tragedia al più alto grado di perfezione. Non così s'innalzò presso i Latini, nè un Sofocle ed un Euripide salutò Roma nel suo Seneca, il quale spiegò nella tragedia

più ingegno che natura. Dopo la caduta dell'Impero Romano, l'Italia, come in ogni genere di scibile, insegnò per la prima a calzare il coturno, ma stando troppo sulle orme dei Greci, le prime sue tragedie scarseggiavano di stile, di moto e di passione, e poco andò avanti nell'apertosi aringo. Venne finalmente l'Alfieri, e colle sue nuove tragedie oscurando la fama dei passati e spaventando i futuri, cinse Italia di quella corona che ancor le mancava.

Dovere della tragedia, secondo Aristotile, è di purgare le nostre passioni per mezzo della pietà e del terrore, destandoci, cioè, compassione per gl'infelici, amore per gl'innocenti ed odio pe' viziosi e malvagi. È dunque la compassione un dolore che si eccita nel nostro cuore alla vista dei mali che opprimono un innocente, per cui nello stesso tempo nasce in noi il timore ch'egli ne cada vittima. Traendo pertanto la tragedia la sua radice dal sentimento di carità vicendevole, sembra non esservi dubbio, che il suo fine è utile e virtuoso (1).

(1) Zanotti.

Le qualità che convengono all'epopea, con qualche modificazione, convengono pur anco alla tragedia.

§. I. *Del suggetto.*

Fra i suggetti che verranno scelti dal poeta, quello che si fonda sopra una storia reale, avrà sempre la preferenza su quello di pura invenzione; e fra gli argomenti tratti dalla storia, quelli particolarmente che interessano l'onor patrio, nè sieno a noi nè troppo vicini nè troppo lontani, tengono il primo posto.

O reale o finto che sia il suggetto, ciò che più importa si è che la condotta della favola sia naturale e verisimile, animata e calda, e corra senza riposo e languore al suo termine, trasportando con sè la mente e il cuore degli uditori.

§. II. *Delle tre unità.*

Ad imporre regola e norma a questa condotta, i critici hanno stabilito le tre famose *unità*.

« E primieramente, insegna il grande Astigiano, l'unità drammatica, quella

principalissima e sola vera, che posta è nel cuore dell'uomo, è l'unità d'*azione*, perchè quando altri narra o fa vedere un fatto qualunque, chi ascolta non vuole nè vedere nè udir cosa che lo disturbi da quello. »

Quantunque però voglia l'azione esser una, non ha tuttavia da esser semplice, ma composta di molte che ne formano una sola; e allora si dirà che molte azioni ne formano una sola, quando nascendo l'una dall'altra ne conducono a poco a poco ad un sol fine. Sono adunque da mettersi su la scena, sempre che far si possa, gli accidenti principali, e quelli che sono più importanti e i più appassionati, e che il popolo maggiormente desidera di vedere (1).

Pochi sono i tragici che abbiano adempito a tutto il rigore delle due unità di *tempo* e di *luogo*. Lo stesso Alfieri citato, confessa di aver violato una volta nelle sue tragedie l'unità di luogo, quella di tempo di rado e leggermente, e in tal modo da non potersene accorgere quasi nessuno, non vi si trovando mai offeso

(1) Zanotti.

la necessaria verosimiglianza. Queste ultime gravissime parole del grande autore-maestro faranno accorto il poeta a servirsi parcamente e giudiziosamente dell'arbitrio di queste due unità ogni qual volta il soggetto lo richieda, senza verun sacrifizio di essenziali bellezze, e senza che la libertà degeneri in licenza, siccome si fan lecito certi scrittori moderni, camminando sulle tracce d'un'erronea scuola, a danno dell'arte ed a sfregio di sè stessi.

§. III. *Dei caratteri e del protagonista.*

Quel che si è detto nel poema epico circa i caratteri è pur applicabile a quelli della tragedia: avvertendo che il *Protagonista* o sia il personaggio maggiore sia signor grande e d'alto affare, perchè certo più ne darà compassione colui che essendo un re grandissimo cade in una misera e vile schiavitù, che non sarebbe se egli fosse un bottegajo. È anche conveniente, che colui che cangia fortuna, non sia nè uomo empio nè di somma e perfetta virtù, perchè se fosse empio, poca compassione si avrebbe di lui, e se fosse di una somma

virtù, sarebbe tanto superiore alla sua sventura, che la sentirebbe assai meno di un altro, e quindi desterebbe minor compassione (1).

§. IV. *Degli atti e delle scene.*

L'autorità di Orazio e la pratica comune hanno divisa la tragedia in cinque *Atti*

Neve minor, neu sit quinto productior actu.

Dall'intervallo che passa tra un atto e l'altro, l'economico poeta trae molto partito per l'incremento della sua favola, cui supplisce eziandio la mente dello spettatore. Ciascun atto vien diviso in più parti che diconsi *Scene*, le quali debbono attaccarsi l'una all'altra, per modo che le persone che sono nell'una, non mai partano tutte ad un tempo, ma sempre alcuna ne rimanga, chè mai non lice restar vuota la scena. La comparsa o l'uscita di qualche personaggio sul palco è ciò che stabilisce la scena. Niuna perso-

(1) Zanotti.

na venir deve in iscena senza che abbia una qualche ragione di venirvi, tanto che paja esservi condotta dalla cosa stessa, e non dal poeta.

Fin dalla prima scena deve il poeta conciliarsi l'attenzione dell'uditore, e interessarlo al suggetto, facendogliene una chiara e precisa esposizione. Deve informarlo de' primari personaggi che hanno ad agire nella favola. Ove i personaggi sieno concitati da forti ed alte passioni, poche parole basteranno per farsi conoscere. Mostrò l'Alfieri e col consiglio e coll'esempio che «l'esposizione d'una tragedia non riuscirà mai difficile a quell'autore che avrà concepito una semplice azione, e che, spogliatala di tutto l'inutile, l'anderà sempre spingendo ad un solo fine per la più naturale e spedita via ».

Nel secondo, terzo e quarto atto il *Nodo* dee per mezzo del contrasto delle passioni e degli affetti stringersi gradatamente ed avvilupparsi. Il nodo nelle greche tragedie era semplicissimo. Amano i moderni maggior intreccio e maggior varietà. Quindi ora si richiede delle grandi situazioni, e de' così detti *colpi di sce-*

na. Perciò il poeta esclude le troppo oziose conversazioni, gl'inutili confidenti, i frequenti soliloqui e i troppo prolissi dialoghi. L'azione deve andar sempre crescendo, e a misura che cresce, dee sempre più rinforzarsi la sospensione e l'interesse degli spettatori. La pietà, il terrore, l'amore ai buoni, l'odio ai malvagi han da regnar sempre in tutta la tragedia, e se l'interesse e la passione languiscono, non v'ha più merito tragico.

§. V. *Della catastrofe.*

L'ultimo atto è il luogo della *Catastrofe*, o sia dello scioglimento, ove l'arte e l'ingegno dell'autore debbono principalmente dar prova di sè.

La prima regola, riguardo a questo, si è che lo scioglimento si faccia per mezzi probabili e naturali. Quindi tutti gli sviluppi che nascono da travestimenti o da abbagli di una per un'altra persona, o da simili teatrali ripieghi, sono d'ordinario viziosi.

In 2.° luogo la catastrofe debb'esser semplice, dipendere da pochi accidenti, e inchiudere poche persone; perciocchè

la passione non è mai così viva ed interessante quando è divisa fra molti oggetti, ed intralciata.

In 3.° luogo nella catastrofe non deve regnar che il sentimento e la passione. Qui il poeta, più che altrove, ha da essere semplice, conciso e patetico, e non parlar che il linguaggio della natura (1). Questo talento non è dato a molti facitori di tragedie, e gli stessi Francesi, presso cui la tragedia si è pur mostrata con molto splendore, a confessione del Dacier, l'ultimo atto è d'ordinario il più debole. Il nostro Alfieri vi riuscì quasi sempre mirabilmente.

§. VI. *Dello stile.*

Lo *Stile* della tragedia vuol essere, a seconda de' caratteri e delle molte passioni, variato e naturale, e quantunque rifiuti quasi ogni ornamento, ed il lusso poetico, perchè i personaggi della tragedia, come a ragione diceva l'Alfieri, *parlano e non cantano*, deesi pur col Zanotti soggiungere, che il poeta, mentre

(1) Blair.

sta componendo la tragedia, non si dimentichi del tutto d'esser poeta.

I poeti di tutte le nazioni, scrivendo le loro tragedie, si sono serviti del verso. La monotonia della rima pare, almeno per la tragedia italiana, poco accetta e gradita, per cui il verso sciolto ha sopra tutti gli altri la preminenza, per la sua gravità, per la variata cadenza de' suoi accenti, per i suoi spezzamenti così pieghevoli e adatti alla varietà del dialogo e all'impeto delle passioni e degli affetti. L'Alfieri col darci il vero modello della tragedia ci diede ad un tempo il vero modello del verso tragico.

CAPITOLO II.

DELLA COMMEDIA.

Officio della *Commedia* è di sferzare e correggere i difetti e gli errori degli uomini, volgendoli in derisione. Il poeta comico, che voglia ottenere il suo intento, deve prendere a dipingere i costumi contemporanei, satirizzarne le follie e le stravaganze. La tragedia è di tutte le età. Ne' grandi vizi, nelle grandi vir-

tù e nelle forti passioni gli uomini di tutti i tempi si assomigliano: ma quelle convenienze di condotta, quelle picciole differenze di carattere, che somministrano i soggetti della commedia cangiano al cangiar di luoghi e di tempi (1).

Le regole da noi toccate costituenti la tragedia, convengono egualmente alla commedia, tranne quelle modificazioni particolari ad ambedue, non tanto per il diverso fine che si propongono, quanto per la diversità de' caratteri che ad imitar imprendono.

§. I. *Del ridicolo.*

Il *Ridicolo* essendo il principal mezzo, per cui la commedia perviene alla correzione de' costumi, giova il vedere che cosa sia, donde nasca, e con quali avvertenze si maneggi.

Il gran filosofo Stagirita colla solita sua acutezza di mente, definì, consistere il ridicolo in una certa deformità senza dolore. La deformità pertanto che fa l'obbietto della commedia consiste in un in-

(1) Blair.

gegnoso ed improvviso accoppiamento di due cose disparate tra loro e disconvenienti.

§. II. *Del ridicolo considerato nelle cose e nelle parole.*

Le *Cose* che più muovono le risa, dice Voltaire (e troppo lo sapeva) sono gli equivochi, gli errori e gli sbagli. Le commedie di Goldoni e di Molière ne sono piene zeppe. Eccitano pure gran riso le beffe, le burle ed i tanti inganni ed accidenti, che hanno del nuovo e dell'inaspettato. Ma nelle *Parole*, come nei concetti deve il comico guardarsi da tutto ciò che pute d'indecente, e sfuggire l'esagerazione, le buffonerie scipite o laide, e come ben avvertisce il più volte citato Zanotti, non far sciocchezze che piacciano agli sciocchi.

§. III. *Del ridicolo considerato nel costume.*

Il ridicolo che si è veduto nascere dalla deformità della discrepanza tra le parole e le cose, nasce per l'istessa ragione dalla discrepanza del *Costume*, e questa è la

fonte principale del ridicolo. Un miserabile che non ha pane da satollarsi la fame, e vanta solo lo splendore de' suoi antenati, e disprezza le onorate fatiche dell'artefice e del mercante. L'egoista che predica la beneficenza e la sensibilità del cuore. L'ignorante scolaro che vuol sedersi nella cattedra del maestro. Il ricco insolente, il superbo patrizio, l'impostor malvagio, il falso filosofo, il brigatore scaltrito, il cortigiano ambizioso e l'adulatore sfacciato, aprono un largo campo, dove il poeta saprà raccogliere ricca ed ubertosa messe di ridicolo, da pascere ed impinguare utilmente ancora la sua commedia.

§. IV. *Dei caratteri e del nodo.*

I *Caratteri* nella commedia debbon essere chiaramente distinti l'uno dall'altro, per quelle sfumature e mezzetinte che d'ordinario nella società si ravvisano (1). Gli accidenti attraversar debbono l'azione ed avvilupparla, e lo sviluppo del *Nodo* può operarsi in diversi modi. Il migliore

(1) Blair.

è quello che scaturisce dalle cose precedenti. La favola giunta al suo termine, ogni ostacolo debb' esser tolto di mezzo; i buoni raccolgono il frutto della lor virtù, i pazzi si fan savi, i viziosi corretti, e gl'impostori sono smascherati e puniti.

§. V. *Dello stile.*

Lo *Stile* della commedia vuol essere puro, elegante, semplice e vivace, confacente alle persone che ragionano, e alle cose di cui ragionano, non vietandosi di alzarsi alla gravità, ogni qual volta la gravità della materia il richiegga. Ma essendo in generale lo stile umile proprio della commedia, studisi il poeta, quanto più può, di conseguire una proprietà e purità somma di lingua, usando frequentemente e senz'affettazione quegl'*idiotismi* o *atticismi*, come altri dicono, di cui formasi l'urbanità. Ben è vero che questa proprietà di dire è assai difficile agli italiani il conseguirla, perchè divisa l'Italia in tanti dialetti quante sono le sue provincie, ha ciascuna d'esse il suo proprio linguaggio. Volendo pertanto il poe-

ta scrivere la sua commedia in lingua fiorentina, ed usando le vaghezze tutte di quel caro idioma, la sua commedia non sarebbe certo intesa e gustata se non se da quegl'Italiani che bevon l'onda dell'Arno, e la lingua che parlasi nella comune usanza non ha quasi gentilezza alcuna. Ed ecco la ragione principale per cui io stimo difficilissimo che una commedia, fatta oggidì per gl'Italiani, possa aver quell'atticismo ch'ebbero un tempo, e per cui tanto piacquero a' Romani, le commedie di Terenzio. Pure io entro nell'opinione di que' critici, che vorrebbero generalizzare un po' più la bellissima nostra lingua, con raccogliere da tutte le provincie d'Italia e da tutti gli scrittori più illustri quelle forme di dire che pajono più comuni e più purgate. La prosa è il linguaggio dell'odierna commedia, nè le si vieta il verso, attenendosi, nell'una o nell'altra scelta, a ciò che si è detto poc'anzi sullo stile.

Presso i Greci sfacciata apparve sulle scene la commedia. Aristofane e Menandro ne sono i due più distinti scrittori, ed il primo servir la fece all'insulto personale. Venne quindi corretta e perfezio-

nata dai Latini. Plauto le fe' dono di tutta la forza comica, e Terenzio la vestì di abito decente, terso ed elegante. Come della tragedia, così pure della commedia l'Italia diede, al risorgere delle lettere, il primo modello. La *Calandra* è la prima opera drammatica posta sulle scene dal Bibiena. Varie ne scrissero in seguito il Firenzuola, Machiavelli, Gelli, Ariosto, Caro, Fagiuoli, Nelli, Goldoni, Chiari, Gozzi, Albergati, Federici ed altri viventi ancora. Ma primo fra questi è tuttora il Goldoni, chiamato da Voltaire, *padre e figlio della natura*, e le sue numerose commedie, sia per la feconda invenzione di tanti intrighi, sia per forza comica, per pittura e varietà di caratteri e per naturalezza di dialogo saranno sempre il modello degli studiosi e la delizia del teatro.

Niuna parola perderemo sulle altre forme teatrali, cioè la *farsa*, il *dramma sentimentale*, o sia *commedia lagrimosa*, il *dramma spettacoloso*, la *tragicommedia*, o perchè noi le riputiamo una derivazione dei primi generi, o volgari produzioni e rifiutevoli aborti.

Parleremo solo del *Melodramma*, il quale associato al presente con quasi tutte le arti belle, e usurpandosi la sovranità dell'odierno teatro e il favore del pubblico, pretende aversi in questo libro un posto.

CAPITOLO III.

DEL MELODRAMMA, O DELL'OPERA IN MUSICA.

Il *Melodramma* ebbe i suoi natali in Italia. Rinuccini l'inventò. Riformato da Apostolo Zeno, toccò l'ultima sua perfezione condotto dalla mano maestra di Metastasio. Al presente negletto, ed abbandonato dai poeti e dal lettore, è fatto vittima infelice, e deforme preda dell'impresario e dei maestri, solo dal pubblico badandosi alla musica e niente alle parole. Noi, cogli altri suoi fratelli d'aborto, nell'obblio in cui è caduto, lo lasceremmo, se il desiderio di pur rialzarlo, per quanto a noi lice, al suo antico splendore, non ci animasse a dirne qualche cosa, come già largamente ne fu detto

da Gretry, dall'Arteaga, e ultimamente dal dotto Gherardini, da cui pure scende lume su queste nostre compendiate pagine.

Il *Melodramma* viene ora generalmente detto *Opera in musica*, e *seria* si chiama o *buffa* a tenore dell'argomento che tratta, eroico o giocoso. Quanto siamo per dire dell'opera seria, avuto riguardo alla diversità del genere, dovrà pur applicarsi all'opera buffa.

Il linguaggio del melodramma è il canto accompagnato dal suono. Le persone adunque, le quali non parlano fuor che cantando, debbon essere agitate da forti passioni e da caldissimi affetti, onde la musica abbia campo di spiegare tutta la sua possanza.

§. I. *Del suggetto.*

Il suggetto pertanto dee porgere continue occasioni allo sfogo degli affetti, far nascere vari accidenti, i quali colpiscano gli occhi, e si facciano comprendere, anche senza l'ajuto delle parole, che spesse volte si dileguano fra la modulazione del canto, o vengono coperte

dallo strepito dell'orchestra. Si richieggono soprattutto delle situazioni interessanti e patetiche, onde valgano, colla loro varietà, a supplire al linguaggio della musica limitato e monotono.

§. II. *Dei caratteri.*

Da quel poco fin qui detto ben si raccoglie, che i caratteri da introdursi nel melodramma debbono essere teneri, caldi ed affettuosi, e sfuggirsi per conseguenza quelle passioni sordide e cupe, il cui linguaggio monotono, freddo e pesato, non potrebbero manifestarsi con armoniche espressioni, senza degenerar da sè stesse.

§. III. *Dei recitativi.*

Ciò che è da evitare sopra ogni cosa è il languore, e languidissimi riescono i lunghi *Recitativi*, ai quali dalla più parte non ci si bada. Allorchè gli animi sono in uno stato pressochè tranquillo, ed a vicenda s'informano della condizione delle cose, allora ha luogo il *Recitativo semplice.* Ma passando gli attori dalla calma ai

primi impeti della passione, e ondeggiando l'anima fra contrari affetti, il verso si fa allora più vibrato e più rotto, la voce comincia ad avvicinarsi al vero canto, e la musica strumentale comincia a spiegare il suo potere. Allora ha luogo il *Recitativo obbligato*.

§. IV. *Dell'aria*.

« L'anima stanca dalle sue incertezze, si risolve alfine e s'abbandona alla foga de' suoi affetti, la passione allora si manifesta e si espande per mezzo di accenti enfatici. Questo stato è quello che determina il vero canto, o direm l'*Aria*, chiamata dall'Arteaga, la conchiusione, l'epilogo o l'epifonema della passione, ed è il compimento più perfetto della melodia. »

§. V. *Dei duetti e del coro*.

L'aria può anche venir cantata da due e da più persone, dal che nascono i *Duetti*, i *Terzetti*, ed i così detti *Pezzi concertati*. Allorchè nell'azione prende parte il popolo, o la soldatesca od altra massa di

gente, ne nasce il *Coro*, e siccome d'ordinario non son essi introdotti per altro a favellare, se non per accrescere l'effetto musicale, così bisogna che il poeta si studi non solo di giustificare la loro presenza, ma di attribuire loro eziandio giusto motivo dell'interesse che prendono nella favola e della loro concitazione.

§. VI. *Dello stile.*

Lo *Stile* del melodramma è determinato dal canto, e perciò, senza lasciar d'esser drammatico, dovrà pendere al lirico, e secondare i diversi affetti. Le arie debbono essere più lavorate, e ricche di vivaci figure e di fiori poetici. Non dee però il poeta riempir di sue frasi l'azione tutta, ma lasciarvi qualche spazio all'amplificazione musicale. La poesia melodrammatica, dice l'Arteaga, dee servir come di testo, in cui la musica ne faccia poscia il comento; la prima accennar dee le cose, l'altra svilupparle. Ma siccome è impossibile di lavorar una musica espressiva sopra parole insignificanti, fa d'uopo innanzi tratto, che il poeta, scansando tutto ciò che è inutile e superfluo, espri-

ma soltanto que' concetti che sono necessari ai fini delle due arti combinate. Ponga poi mente e si persuada il maestro, che il vero linguaggio parlato è quello della poesia, e quello della musica non ne è che l'espressione, ed è così vago e generico, che, dove la poesia non le servisse di lume e d'interprete, non so quali idee veramente distinte ella saprebbe di per sè stessa svegliare. Prenda dunque il poeta dal suo nume l'inspirazione, e dal poeta e dall'arte sua s'inspiri il maestro, e in allora le due sorelle divine, con un bell'accordo unite insieme, ambedue interpreti e ministre della natura, spiegheranno tutto il lor dominio e la loro possanza sul cuore umano.

La poesia drammatica colla morte del grande Metastasio sembra che abbia dato l'ultimo respiro di vita, e se a' nostri dì getta ancora qualche lampo di luce, non è questa che un riverbero di quel bell'astro ineclissabile (1).

(1) Romani è il poeta de' nostri tempi, per cui il melodramma non succumbe interamente.

DELLA

POESIA DIDASCALICA.

La poesia *Didascalica*, o detta pur *Didattica* ha per oggetto particolare l'istruzione. Essa differisce da un'opera in prosa, o filosofica, o morale, o critica, dalla forma soltanto, la quale oltre il prestigio della versificazione e del linguaggio poetico, con frequenti episodi, con descrizioni, racconti, allusioni ed altri abbellimenti attrae di più l'attenzione, e rende l'istruzione più aggradevole. Quindi la poesia didascalica è un largo campo, dove il poeta si può acquistare grand'onore, e far mostra così d'ingegno come di cognizione e di buon giudizio.

CAPITOLO PRIMO.

DELLA SATIRA.

La *Satira* appartiene interamente ai Latini. *Satira tota nostra est*, disse Quintiliano. La sua origine è oscura, e sembra, avverte Gravina, un avanzo dell'antica

commedia. La correzione de' costumi lo scopo che si prefigge, e costante a questo suo fine, assume la libertà di censurare francamente i caratteri viziosi. Quindi quelle dipinture vive e naturali, dove i disordini del cuore e dello spirito sono espressi con versi ingegnosi e facili a ritenersi; quelle espressioni vivaci e frizzanti, in cui nulla sfugge di ciò che avvi di brutto nel carattere di alcuni vizi; quella destrezza a far risaltare il ridicolo con dei semplici tratti che muovono il riso; finalmente tutto ciò che sembra appartenere di dritto alla satira, anzi che dannevole e vituperoso, è un modo lodevole di correggere gli errori e le stranezze degli uomini.

Non deve però il satirico poeta far segno a' suoi colpi un individuo qualunque, nè tanto meno con ingiurie e sarcasmi assalire e lacerare la personal riputazione, chè satira nè critica questa non è, ma *libello infamatorio* si chiama, detestabile fattura d' un' anima villana e perversa, e degna di chi, nato solo per occupar le succide panche della taverna, osa aspirare ai fulgidi scanni della gloria, e non si accorge, stolto!, che l'impuro

fiato offende gli occhi santi della
enza, e la bella luce oscura delle lettere.

In tre maniere diverse venne la satira trattata dai tre grandi poeti latini, Orazio, Giovenale e Persio.

Il modo del censurar del primo è facile, grazioso e ridevole: prende a sferzare piuttosto le follie e le debolezze degli uomini, che i loro vizi enormi; e quand'anche allora che veste il manto filosofico, lascia travedere ad un tempo l'urbanità del cortigiano.

Il Giovenale si risente dell'ira de' suoi tempi. La bile adunque inspirò Giovenale, come egli stesso lo disse: *Indignatio facit versum.* Più di Orazio è declamatore severo. Riprende i vizi del suo secolo con ira e con rabbia, e mostra d'odiar più le persone che non l'errore, usando parole e modi che strazian l'anima e lacerano il cuore.

Persio, così Monti lo dipinge, s'avvicina di più alla forza di Giovenale, che alla gentilezza ed al garbo di Orazio. Predicò ne' suoi versi le stoiche discipline; parlò della virtù, non per pompa, ma per sistema; non derise il vizio, ma l'esecrò. Assorbito nella ricerca del sommo

bene morale, e fortemente penetrato dei sentimenti d'una libertà più che romana, egli si fa scrupolo di alzare un dito senza il consenso della ragione. Non mai sacrificò alle grazie, non mai compose il labbro al riso. Le tinte del suo dire ei le toglie specialmente dalle istorie, dalla favola, dalla stoica filosofia e dai costumi de' suoi tempi. Di che viene, che le satire di Persio sono a' dì nostri molto austere ed oscure.

Così noi delineando il carattere de' tre famosi satirici latini, abbiamo dato una piccola idea de' diversi generi della satira, de' pregi da imitarsi, e de' vizi da sfuggirsi. In poche ma sugose parole riepilogando Monti il fin qui detto, così ci caratterizza i tre suddetti autori: « Quando cerco norme di gusto, vado ad Orazio; quando ho di bisogno di bile contro le umane ribalderie, visito Giovenale; quando mi sforzo d'essere onesto, vivo con Persio. »

Il primo de' satirici italiani è tuttora Ariosto; gli succede quindi il Menzini, l'Adimari, il Salvator Rosa, il Zannoja, il Gozzi, il Paradisi e l'Alfieri, i quali scrissero le loro satire imitando chi Ora-

zio e chi Giovenale. Venne in seguito il Parini, e col suo ingegno seppe inventare un genere di satira ignoto agli altri poeti che lo precedettero. L'ozio, i vizi e le stolidezze di coloro, i quali dandosi a credere che in essi *scenda per lungo di magnanimi lombi ordine il sangue*, vogliono aver la privativa di essere ignoranti, e superbi sprezzatori degl'inferiori, accesero forte l'ira sua poetica, e con una satira affatto nuova, lavorata colla più arguta ironia, si fece il *primo censor del Signoril costume*.

I poeti di maggior grido dettarono le loro satire in terzine e in versi sciolti.

CAPITOLO II.

DELLE POESIE GIOCOSE O BERNESCHE.

Il genio italiano sempre mai fecondo e inesauribile nel versare i tesori dell'umano spirito, immaginar pur seppe un'altra foggia di satira, dove il ridicolo venisse a dominare in ogni sua parte da cima a fondo.

Un simil genere di poesia distinse sopra ogn'altro il Berni, e lo portò alle

cime del Parnaso. Essa poesia prese da lui il nome di *Bernesca*. Questo è un genere difficilissimo a cui non deve arrischiarsi chi non ha dalla natura quel grado di festività e di lepore. Vuole la poesia *bernesca*, o pur detta *giocosa*, un uso continuo e variato di motti arguti e piccanti che piacevolmente feriscano, che non diano nel lambicato e nel freddo. Cerca uno stile piano, naturale e spontaneo, ma nulla che senta del triviale e del basso. Insomma, come insegna il Parini, il vero intrinseco atticismo della lingua.

Nella classe della poesia bernesca o giocosa deesi pure comprendere la poesia *Pedantesca* e *Maccheronica*, due originali e bizzarre produzioni del genio italiano. La prima nasce dal mescolamento dell'italiano col latino. Il Conte Camillo Scrofa ebbe molto grido in questa sorta di versi da lui pubblicati, sotto il nome di *Fidenzio Glottocrisio ludimagistro*, e da quel finto nome la poesia pedantesca venne poi chiamata *Fidenziana*. La seconda risulta, mescolando, a rincontro, il latino coll'Italiano. Inventore ne fu Teofilo Folengo, noto sotto il nome di *Merlin Coccajo*, le cui maccheroniche si

meritarono, appena stampate, l'universale applauso.

Indarno lo scrittore di siffatte poesie pretenderà oggi al favore del pubblico, se ad una vivace e ricca fantasia non unisce particolarmente la perfetta cognizione dell'italiano e del latino, onde trasfondere ne' suoi versi le vaghezze tutte dell'una e dell'altra lingua. Noi però non commenderemo più oltre una simil foggia di poetare, leggiera troppo e guastatrice delle lingue.

Essendo scopo della poesia giocosa il ridicolo, converrà attignere alle costui fonti quegli artifici, per cui possa più facilmente il poeta muovere il riso. E di ciò se n'è tenuta parola nella commedia, potendo lo studioso più ampiamente informarsene nel *Cortigiano* del Castiglione, nella *Poetica* del Zanotti, in Cicerone, in Quintiliano, ec.

CAPITOLO III.

DELL'EPISTOLA.

L'*Epistola*, siccome il nome lo addita, è una lettera in versi che può piegarsi

in ogni genere. Essa può essere *epica*, *descrittiva*, *morale*, *satirica* e *giocosa*.

Lo stile dell'epistola (che pur col nome di *Sermone* si appella) quando s'aggira sopra soggetti gravi o leggeri dee tuttavia conservare la naturalezza e la facilità. Conviene soprattutto sbandir dall'epistola le frasi lunghe e intralciate, come pure le figure veementi che suppongono nell'anima una sorta di passione, poco confacente ad un autore epistolare che narra, istruisce o diverte.

In tutte poi le poesie di questa sorta si attenga il poeta all'aureo precetto di Orazio: *Quidquid præcipies, esto brevis.* Dee pur anche l'epistola essere corredata da una felice rappresentazione di caratteri, dall'innesto opportuno di brevi storielle, da naturali transizioni e splendide sentenze, esposte con un certo brio e certe finezze di spirito che sembrano l'espressione piuttosto de' sentimenti comunicati ad un amico, che il frutto del travaglio.

In italiano soglionsi scrivere l'epistole d'ordinario in terza rima, o in verso sciolto. V'ha pur chi si serve del verso sdruc-

ciolo. Noi però, co' buoni critici, non approviamo questa scelta. Il verso sdrucciolo può alcune volte intrecciarsi con felice successo ne' poetici componimenti, ma una lunga tirata di siffatti versi prende una tale affettazione e monotonia che induce presto la sazietà e la noja.

Dopo Orazio, che è il miglior modello dell'epistola, possiede pur anche l'Italia nelle opere di parecchi autori molti e luminosi modelli. I più celebrati sono quelli del Chiabrera, dell'Algarotti, del Paradisi, del Bettinelli, del Frugoni, del Gozzi e del Pindemonte.

In questo, come in ogni altro genere di poesia ponga mente, da ultimo, il poeta e si ricordi, che la presente generazione è coi poeti molto severa ed esigente, e più alle cose guarda che alle parole. La poesia moderna pertanto non è da essere presa leggermente, e ci vuol molta filosofia e sensibilità onde maneggiarla. A questo luogo viene molto a proposito la sentenza del profondo Condillac: « Non si è poeta oggidì colla sola sceltezza delle parole; bisogna esserlo colle idee: e la poesia è divenuta un'arte assai più difficile ».

CONCLUSIONE.

Pervenuto al termine di questo scritto, il lettore avrà di leggiere osservato, che nel tessere questo breve trattato di poetica, nelle cose da me dette, mi tenni fermo e sicuro all'autorità de' gravissimi scrittori, anzi che abbandonarmi alla licenza di quelli, le cui opere non ancò autenticate dall'infrangibile suggello del tempo, non possono pretendersi ancora una universale credenza. Con ciò tuttavia non ritorceremo noi gli occhi da quella bella luce di cui è pur tanto fecondo il nostro secolo; ma ad ogni modo io sempre innamorato e superbo dell'italica gloria, chiuderò queste carte con riprodurre ad onore dell'Italia il seguente mio *Ragionamento storico-filologico-letterario*, nel quale riepilogando, come in un piccolo quadro, tutto quanto venne detto nell'opera, ora intendo dimostrare,

Che l'Italia fu maestra in ogni genere di scibile all'Europa intera. = Nelle Belle Arti rivale dei Greci e dei Latini. = Nella Poesia e nella Musica superiore a tutte le nazioni, tanto antiche che moderne.

« Parmi les obligations que toutes les nations modernes ont aux italiens, et surtout aux premiers Pontifes et à leurs ministres, il faut compter la culture des Belles-lettres, par qui furent adoucis peu-à-peu les mœurs feroces et grossiers de nos peuples septentrioneaux. »

VOLTAIRE.

A' nostri dì che dalle caliginose regioni, al sole obblique, viene a rivoluzione mossa, benchè in pacifico modo, la classica nostra letteratura, e che nella bigoncia del maestro osa lo scolare sedersi, non fia inopportuno e superfluo venir ripetendo alle genti, quantunque noto, ma pur utile di risonar sempre in bocca d'ogni italiano, caldo il cuore di patria gloria, cioè: che la nostra bellissima Italia

« D'ogni sapere insegnatrice altrui »

fu dall'Europa e dal mondo intero salutata e riverita co' fastosi e ben dovuti titoli di madre del sapere, culla e sede dell'erudizione e dell'incivilimento, terra classica, e classica per ben tre volte, allorquando dapprima ne' secoli i più remoti, dalle tosche contrade, come da cen-

tro, diffondeva Etruria al Lazio e ai popoli confinanti ed oltre i mari la face delle scienze e delle arti (1); e Roma, quella maravigliosa città, che col senno e colla mano doveva a suo tempo tutto il mondo dominare, Roma, dico, sedeva tacita ascoltatrice ed alunna dell'etrusca dottrina; e mercè il valor sommo de'toscani artisti edificava il Campidoglio (2), drizzava colonne, ergeva statue, archi e torri spingeva e curvava; apriva teatri e templi, d'erudite dovizie fregiati e colmi; e fin da' più stranieri lidi venivano i sapienti alle famose sponde dell'Arno per attingervi lumi e cognizioni, e a quella fonte bevea pur anco il divino cantore d'Achille (3), ed il grande filosofo di Crotona.

Era incontrastabile legge di eterno de-

(1) Vedi Tiraboschi *Ist. Lett.*, vol. I, pag. 17 e 20. — Les Etrusques paraissent avoir devancé les Grecs dans la carrière des sciences et des arts, Sismondi de' Sismondi.

(2) Tarquinio volendo innalzare il tempio del Campidoglio, chiamò dall'Etruria gli artefici, come narra Livio — *Fabris undique ex Etruria accitis* — Dec. I, lib. I.

(3) Tiraboschi ut sup., p. 22.

stino che Roma sorgesse dell'universo arbitra e reina,

Tu regere imperio populos, Romane, memento.
VIRG.

E quando già dai sette colli il Romuleo genio colla fulminante vittoriosa lancia librava i fati del mondo, cedeva Etruria a Roma, colla proprietà di sè stessa, la sovranità del sapere, e il secolo d'Augusto fu per l'Italia la gloriosa epoca seconda, che agli allori di Marte intrecciando il pacifico ulivo, chiuse le porte di Giano, aprì alle debellate nazioni tutti i tesori dell'umano spirito... Ma, oimè, che sì bella luce dovea ben presto eclissarsi, e l'itala gloria, col prostrarsi di Roma decrepita, anco una volta all'occaso tramontò! Uomini non già, ma mostri feroci, dal tirannico trono rugghiando, scriveano a note di sangue la caduta di Roma, e d'Italia lo sterminio. Lo affrettò quel Monarca, che dal Tevere trasportando alle rive del Bosforo la veneranda maestà dell'imperio, fece la misera Italia dell'ultime reliquie di sua gloria povera e deserta.

E qui, pria di oltre procedere, fia bel-

lo, o Milano, a gran tua gloria ripetere, che in questi tempi tu di luce propria folgorante, nulla a Roma invidiavi, e l'istesso Magno Dominator di Bisanzio, già cedendo alle interne ispirazioni della divina grazia, libero e sacro lasciando il culto cristiano, elesse e costituì te capitale e donna dell'Italia settentrionale. E questa fu l'epoca per te la più bella e la più luminosa, poichè diversi imperadori invitati dal bel clima, e dalla buona indole de' tuoi figli, posero fra le tue mura soggiorno e stanza, sontuosi edifici erigendo a tuo lustro e decoro, ed a comodo e delizia della lor vita. Da tutte le parti chiamate dal grido di tua fama correvano le genti a mirar da vicino le tue grandezze, e valorosi vati sulle auree cetre i tuoi fasti magnificarono. Nè qui passino obbliati e silenziosi i famosi versi del console poeta, che già di te così cantava: « Tutto Milano è oggetto di maraviglia; la fertilità del suolo; le innumerevoli e ben ornate case; il ricco ingegno de' cittadini; la buona indole dei primi fortunati tempi; il doppio giro delle mura; il circo delizia del popolo; il teatro; i templi; il palazzo imperiale; i

bagni; i frequenti porticati di marmoree statue adorni; la magnificenza di tutte le cose fanno che Milano non abbia invidia di Roma » (1).

Appropinquavano tuttavia i calamitosi tempi, e nulla forza oggimai più valeva a porre ostacolo alla ruina d'Italia irreparabile. Le diede finalmente l'estremo crollo quella innumerevole razza di barbari, che dalle selve del gelato Nord, come torrente sboccando il bel paese innondarono... Ma che dico io mai? Disgraziata l'Italia? lo fu ben più l'Europa! La invasione dei barbari il bell'italo sole spegnendo, l'universo intero oscurò. Vide l'Europa coll'Italia ai felici giorni del sapere succedere l'ignoranza, l'errore, il lutto e la desolazione.

Ma la comune nostra patria, incorruttibile, come fenice immortale, risorse per la terza volta di maggior luce ammantata, e l'inestinguibile di lei foco animatore, dal tutelar suo Genio custodito assai meglio, che dalle Vestali, non trovò in Europa un Prometeo, che glielo sapesse rapire. Soffocato bensì, e in quei

(1) Ausonius, Epig. de Mediolano.

enebrosi tempi sotto cenere coperto, eruppe e scoppiò repentinamente in petto di arditi e generosi Italiani, i quali, prima di ogni cosa la perduta libertà vendicando, rivolsero tosto lo spirito e la mano alle scienze ed alle arti. Ed ahi! quanto è duro e glorioso ad un tempo il ricordarsi in quest'epoca le luttuose sventure, le aspre fatiche e i molti affanni e perigli che tu, inclita città, sostenesti per ridonare a te, e all'Italia la tanto fieramente disputata patria dal crudele nemico, e in modo speciale dall'inflessibile monarca dalle rosse chiome, che le tue mura più volte arse e diroccate, questi eccelsi palagi saccheggiati e distrutti, e te depressa ma non vinta conobbe (1)! Imperciocchè tu sempre più animosa e terribile risorgesti (2), e opponendo imperturbabile e forte il petto al gotico ferro devastatore, obbligasti il vinto e fuggitivo despota a riconoscere là nei campi di Lignano la sua umiliazione, la tua vittoria, e dell'Italia e della

(1) Muratori, vol. X, pag. 370.

(2) Verri, vol. I, pag. 219. Tiraboschi, vol. III, pag. 217; vol. IV, pag. 2, ec.

chiesa il trionfo e la pace. Gl'Italiani allora riacquistando l'intera possanza del loro intelletto, lo scettro del pensiero ripresero (1).

Fra quei famosi, primo massimo e sommo il nome risplende dell'Alighieri. Figlio del suo secolo Dante, sorgente inesauribile di sapere e di penetrazione, si slanciò ne' secoli; le generazioni varcò; misurò coll'avvenire il passato: una fatidica fiamma gl'irraggiò la mente, e attraverso a quelle densissime nebbie la sfera scoprì del vero, del bello, e del grande. Ben vide che un più fulgido sole stava per ricomparire sull'italo orizzonte, e dall'Italia dovea all'Europa riverberarsi la luce. Si scosse quel grande del futuro presago; sorrise in faccia a quella gloria, che colla patria dovea ben presto il suo nome illuminare, e ai sublimi concepimenti il pensiero e la mano rivolse. Dalle ruine di Roma, dalle reliquie del Lazio, e dalla moltiplice congerie di cose in Italia recata dagli abitatori dell'Orsa, scelse, raccolse e creò

« L'idioma gentil sonante e puro »

(1) Ginguené, *Hist. Lit.*, vol. II, pag. 244.

con cui formò (1), cantando, un mondo novello; spaziando il suo genio in tutto quanto le scienze e le arti gli porgevano di più sublime e di più profondo, che tutto adunò nel divino triplice poema

« Al quale han posto man e cielo e terra »

e che d'ogni dottrina quasi codice misterioso all'Europa divenne.

Perchè ora non mi è dato tempo, nè aura felice, onde poter anch'io una fronda d'alloro aggiugnere a quel serto immortale, che la fronte del divino cantore circonda, e lasciando ai più scienziati, che io non sono, l'arduo cimento d'ingolfarsi nel pelago immensurabile della Dantesca dottrina, venirne io solamente anco una volta additando per intero il suo poetico valore, chè la poesia di Dante, sia per la sublimità dello stile, quanto

(1) Mais il ne faut pas oublier que Dante créait sa langue et choisissait entre les differents dialectes, nés à la fois en Italie, et dont aucun n'était encore décidément la langue italienne, il tirait du latin, du grec, du français, du provençal des mots nouveaux. Ginguené, vol. II, pag. 336.

per la energica pittura delle immagini, non che per la forza della espressione e del metro, ogni qualunque altra superò. La magia del verso,

« Di quèl signor dell'altissimo canto,
« Che sopra gli altri com' aquila vola, »

fa vedere a' nostri occhi, e sentire all'orecchio viva l'immagine, l'azione, ed il suono dell'obbietto ch'esprimer vuole, la cui pittorica evidenza può solo ritrarre il divino pennello dell'Urbinese, o meglio il forte e terribile scarpello di Michelangelo, e più di tutti il robusto carme del cantor di Basville.

Dopo una vita di travagli, fatiche e disastri discese il padre dell'Europeo sapere nel sepolcro, ed ahi vergogna a ridirsi! A quelle venerande ceneri, calde e palpitanti ancora dell'italo genio, Italia non rese pur anco solenne sepolcro (1), se

(1) Nell'anno 1829 fu eretto nella Chiesa di S. Croce in Firenze un monumento onorario a Dante, che però non venne generalmente applaudito. Vedi il fasc. IV del Poligrafo, Giornale letterario che si stampa a Verona sotto la direzione del ch. Nobil uomo G. G. Orti.

non che una tale obblianza sembra per alta disposizione succeda, quasi l'Italia apprender voglia alle genti l'unico monumento e degno al nome immortale del sovrano poeta, essere lo stesso suo volume, le cui sapientissime cifre in cento forme e cento moltiplicandosi, e ne' licei e sulle cattedre tuttodì risuonando, chiaro lo rendono e celebre per tutto l'universo (1).

Interpreti e compagni delle Dantesche fatiche successero i due secondi luminari dell'Italia, Petrarca e Boccaccio, i quali per l'incremento della patria gloria, non che per la europea civilizzazione sudori non risparmiarono, nè viaggi, nè spese, onde togliere dal polveroso obblio (2), i famosi depositi dell'antico sapere, quella lingua neonata dilatando che già crescea gigante, e qualunque altra vincer dovea in armonia ed in vaghezza; porgendo pur anco ossequiosa la mano a rimovere il velame dagli arcani versi del loro maestro (3) antecessore, svelandone la recon-

(1) Tiraboschi, ut sup., vol. V, pag. 394, 397.

(2) Tiraboschi, pag. 78 e 83.

(3) Dante et Pétrarque avaient donné à la Poésie italienne le vol le plus rapide et le plus haut. Il re-

dita dottrina alle popolazioni, col lasciar dietro loro di opere originali monumenti gloriosi e perenni. Altri geni sorsero, infiammati da pari gara d'onore, vieppiù allargando all'Italia e all'Europa l'imperio dello scibile; e fin d'allora più rapidi ne sarebbero stati i progressi, e più ricco il campo, se i succeduti scrittori avessero preso a trattare argomenti più alti, e alla Dantesca materia simiglianti.

Frattanto il secolo d'Augusto folgoreggiar dovea più glorioso e bello nell'avventurato secolo di Leon X. Spuntava quella terza epoca felice, seco traendo tutta la copia del sapere. L'uomo in alcun'altra età non fe' mai più luminosa mostra di quanto capace sia quella incomprensibile parte di lui, che è dell'Eterno lo Spiro. L'Italia risuscitò più splendida nella classica sua gloria, e nel suo seno rifugiando i tesori dispersi e profughi della Grecia, largo frutto ne colse,

était à en faire prendre un pareil à la prose... C'est à Boccace qu'était reservé cet honneur; c'est lui qui vint completer le Triumvirat littéraire, dont ce grand siècle s'enorgueillit. Ginguené, vol. II, pag. 516.

e di nuovi allori si fregiò le chiome (1). L'immaginazione le restituì l'universo che avea perduto. Il sublime ardimento de' suoi figli inventar seppe e perfezionare cose da nessun altro giammai intraprese, nè escogitate soltanto, e che parea riservarsi natura ne' suoi arcani. Si disprezzarono quelle vie più conosciute del cielo e della terra, e già in parte moralmente varcate dal cantor di Bice, furono fisicamente travalicate dai Poli, dai Colombi, dai Vespucci, dai Galilei e dai Cassini. Sconosciuti e immensi mari, le più alte regioni dell'aere si percorsero; e l'italiano, fatto quasi arbitro e signore del cielo e della terra, ne misurava le vie, ne dettava le leggi, e fissando i suoi guardi negli astri e nelle sfere, gli arcani e i fenomeni, siccome libro, osservava e svolgeva.

Roma, la sempre grande ed immortale Roma, benchè scaduta dall'antica gloria dell'armi e della forza, s'assise, di viepiù bella maestade atteggiata, su di un trono più luminosa ancora, reina del pensiero e della religione, non che deposi-

(1) De Staël. Corinne; vol. I, pag. 45.

taria, custode e al mondo dispensatrice delle antiche e moderne produzioni dell'umano spirito.

Il Genio della religione dal Vaticano porgendo la mano al Genio delle belle arti, con felice accordo si traea fuori, come da informe caos, una Roma novella, dell'antica rivale ed emulatrice; e sulle tele, sui bronzi, e sui marmi spiravano una vita più vaga le forme del bello e del grande. Le altere ombre dei Fidia, dei Prassiteli, de' Zeusi e degli Apelli, dal sepolcrale loro silenzio destate e ritte, le ciglia per lo stupore inarcavano, chiedendosi l'un l'altro, dove, come, e quando innalzar seppe Roma le proprie loro produzioni, emulate da quelle dei Cimabue, dei Leonardi, dei Tiziani, dei Correggi, e dei divini Raffaelli e Buonarotti; e all'ombre scettrate de' Sesostri, degli Alessandri, e degli Augusti parea cosa incredibile, e travedere veggendo torreggiar nel grembo di Roma quelle immani marmoree moli, che con enormi e lunghe fatiche di tante braccia rapite dalle cavernose compagi delle affricane rocce, slanciate altere nelle regioni dell'aria, e dall'urto dei secoli al suol pro-

strate, mercè poi la potentissima munificenza dei Leoni, dei Sisti, dei Clementi, e de' Pii, varcati lunghi mari, e solcate vaste campagne, in piè tornassero a risorgere in Roma, dell'arte e del mondo meraviglia novella (1).

Così al natio italico Genio delle grandi imprese si associava felicemente la Re-

(1) La veduta di quell'eterna città, maestosa ancora nelle sue ruine, inspirò all'autore, passeggiando lungo il Tevere, il seguente

SONETTO.

« Cadono le città, cadono i regni,
 Copre i fasti e le pompe arena ed erba »
 Ma tu, Roma, non cadi, e vivi e regni
 Reina sempre, e celebre e superba.
Se i Circhi e le Naumachie più non serba
 Il suolo tuo, più gloriosi e degni
 Vanti templi, fontane, e marmi e ingegni,
 Vincendo ognor l'onda di Lete acerba...
Voi dove siete Argo, Corinto, Atene,
 Babilonia, Cartago? Orribil suolo
 Sol mostrate e deserti e bronchi e arene.
Sol Roma esiste. Le bell'arti insegna
 Al mondo Roma; e in sen di Roma solo
 Il magnifico, il bello, il grande regna.

ligione, e fin dalla gelata Tule, non che dalle cocenti siriche piagge vengono le generazioni ne' nostri templi, doppio incenso d'omaggio abbruciando al Nume eterno, ed alle produzioni dell'italo ingegno. E quell'istessa Roma, fabbricando al principe degli apostoli quel magnifico impareggiabile Delubro, mostrò alle nazioni dell'orbe il più bel parto del genio, il capo d'opera dell'immaginazione. In quell'augusto grembo, concentrati tutti i tesori dell'arte, presentò agli sguardi il modello e l'immagine dell'immenso e dell'infinito; cosicchè il mortale osservatore, innoltrandosi sotto quelle interminabili profondissime vôlte, dai bassi pensieri della terra passa ai pensieri celesti, e dalla morte e dal tempo in seno si slancia della Divinità.

A far vieppiù largo alle genti il confine dell'italo sapere, coi Romani Pontefici gareggiavano gl'itali prenci; e i Medicei, gli Estensi, gli Sforza e i Visconti porgevano all'impresa soccorso anima e vita, sviluppando con onori e con premi i semi della patria gloria, biblioteche, accademie e cattedre erigendo, da dove,

siccome da fonte, l'erudizione fluiva a tutta l'Europa (1).

Fra questi ultimi, per ogni verso famosi nell'Italia, il più bel germe, che mai fosse nato da sì nobile albero, innestato colle maggiori principesche famiglie d'Europa, crescea sempre più florido e di frutti fecondissimo, Galeazzo, dich'io, il quale ben sapendo, che la natia sua terra geni singolari produsse in ogni tempo, e non ignorando, che già fin da tre secoli e più il Ticino e l'Olona mandarono all'Inghilterra e alla Francia un Lanfranco, un Anselmo e un Pietro (2) i quali condussero a quei popoli rozzi ed ignoranti la prima aurora delle lettere e della filosofia; eresse quel magno ed aprì sulle sponde del Ticino il memorabile Ateneo (3) da tutte le parti richiamando i più celebri sapienti, fra i quali primeggiava l'immortale Petrarca. Fra le tante cure politiche e letterarie, non concedeva tregua agli arditi vastissimi disegni che in mente sull'Italia ravvolgea, e in-

(1) L'érudition grecque et latine dont l'Italie eut la gloire de faire présent à l'Europe. Ginguené.

(2) Tiraboschi, vol. III, pag. 223, 227, 232.

(3) Verri, Ist. Mil., vol. I, pag. 353.

tanto con immensi tesori e con enormi fatiche opere grandiose disegnava e compiva, fra le quali tengono il primo posto le due belle e maestose basiliche (1), in che, siccome specchio ritraendo l'idea de' suoi smisurati concepimenti, e' volle ad un tempo stesso dar al mondo prova solenne, che l'Italia sapeva correggere ed emulare pur anche le altrui produzioni, con lasciarne un chiaro monumento particolare in questo suo magnifico templo, dopo il romano, nell'universo, primo. Nè qui si passi da me sotto ingrato silenzio la più antica fra i regnanti l'augusta Famiglia Sabauda, quanto gloriosa nelle armi, altrettanto benemerita della religione, e delle lettere; e gli Amedei, e i Carli, onorando nella loro splendidissima corte le muse, e rifugiando l'italiano Epico sommo (2), accrebbero a sè stessi ed al trono lustro e splendore. E tu, scettrato ALBERTO, degno Successore di que' magni, prosiegui a calcare le avite orme gloriose, e premiando, come ora

(1) La Certosa di Pavia e il Duomo di Milano.

(2) Carlo Emanuele principe di Piemonte, impietosito dello sventurato Tasso gli offrì per ricovero la sua corte e ogni decoroso trattamento. Serassi, Vita di Tasso.

fai, con regale munificenza la virtude e l'italo merto (1), tu una nuova gemma aggiungi a quel serto immortale che brilla sulla tua fronte, seggio di tanti pensieri, e che giovane ancora, canuto senno racchiude!...

Mentre il Genio delle scienze e delle arti cresceva sempre più in Italia giganteggiando, e quella classica terra il cui merito letterario co' secoli si perde, quella terra che pur era la patria di Virgilio e d'Orazio, e che già riprodotto avea più di questi sublime un Alighieri, rigenerar doveva altri sommi, che la favella dei Numi parlando, voli intentati spiegassero, e involando alla Divinità una scintilla del suo fuoco, i loro carmi ne accendessero, e di nuova e chiara luce coll'Italia illustrando l'Europa, a nobili e gentili costumi le rozze e selvagge popolazioni invitassero.

(1) S. M. Sarda il re CARLO ALBERTO si è degnata ultimamente d'instituire un *ordine nuovo di cavalleria consacrato al merito letterario e civile de' nazionali* (cioè degli Stati Sardi). I primi magistrati, i dotti, gl'ingegneri e gli artisti, i trovatori di utili scoperte, i professori e direttori di taluno dei pubblici stabilimenti d'educazione possono al detto premio aspirare.

E già dall'eliconie pendici traslocando le caste sorelle sulle ridenti itale colline il loro soggiorno, innamorate d'una lingua d'ogni grazia ricolma, e tutta sacra ai melodici accordi (1), le valli, le pianure, e i boschi altamente echeggiavano de' loro divini concenti: ora inspirando alla trom-

(1) Qui sarà pregio dell'opera ripetere le stesse parole di quell'illustre italiano, che al grave ministero delle leggi unisce in un grado così distinto la coltura delle belle lettere, e quantunque io rispetti il silenzio con cui nasconde il suo nome, non tralascio di dire che è quegli stesso che dettò, non è molto, il dotto, eloquente, giudizioso e moderato discorso, *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi*, *romanzo di Alessandro Manzoni*. Vedi la Bib. Ital., N.° CXLI. Ecco come l'anonimo magistrato parla della nostra lingua: « Noi abbiamo una favella che d'ogni pregio è ricchissima; a dirla semplice e schietta per le scienze, grave e concisa per la storia, maestosa e robusta per l'eloquenza, si tace ancora la principale sua dote, quella varia ed ineffabile armonia che la rende il linguaggio poetico per eccellenza, il linguaggio che si parlerà nel cielo, se vi sarà bisogno d'esprimere l'ammirazione e l'amore. Questa dolcezza di suono è così intrinseca alla nostra favella che la prosa medesima s'acconcia spontaneamente alla misura de' versi, e spesso il severo politico si duole di rinvenire perfino nelle sdegnose scritture del Machiavello il molle ritmo della poesia . . . . . »

ba del cantor di Goffredo i maestosissimi carmi: o a quella di Lodovico tutte le dovizie della immaginazione; o di pindarico furore infiammando il sabazio, o il modonese Lirico, e riverberandosi la fatidica vampa in tanti altri eletti Cigni, tutta la sua possa erompea nel togato Fiorentino e nell'arcade Pavese. Ed ora evocando dalle tombe l'ombre auguste d'imperadori e regi sulle notturne scene, con mesto e grave eloquio animati a nobile tenzone di reciproci ragionamenti, sicchè tra le alternative scosse di pietosi e terribili affetti trionfar dovesse più bella l'innocenza, e il crime esecrato succumbere. E dalle triste immagini di pianto e di sangue passando alle festevoli e liete, con gli eneti sali, e col più gradito riso s'inspiravano pur anco alla virtude i cori. E fuvvi chi (incredibile a narrarsi) ogni freno, ogni ritegno sdegnando, acceso e concitato da un Nume animatore, ardì scorrere, come lampo, tutte le vie del sapere, e improvvisamente erompere ne' più sublimi ed armoniosi concenti, a rigorose leggi avvinti, nulla di terreno serbando nella voce, ne' gesti, e negli sguardi... Italia mia, questo ineffabile sforzo del tuo

spirito chi può contendere e disputarti? se le straniere nazioni a tanto miracolo finora mal prestavano fede, e a pur confessarlo le costrinse al fine il grande impareggiabile Gianni, se pure un rival non gli sta contro in quel Giovane (1) audace, mostro inconcepibile ancora d'ingegno, che arrischiando di calzarsi il coturno all'improvviso, fa tema de' subiti suoi canti quello, che sembra sol parto del pensiero e della meditazione?... ma che non può l'italo Genio! Nè del lauro febèo va inonorato e privo quel sesso, che alle grazie ed alla venustà delle forme accoppiando il più delicato sentimento, ha pur anche sull'Italo Parnaso seggio e corona; e nella sua Diodata onora oggidì il Piemonte la rediviva Corinna.

E già il nome d'Italia troppo angusti riputando i limiti delle Alpi e del mare, sulle ali del Genio tutta l'Europa scorrea, spandendo, come sole benefico, alle incolte assiderate nazioni la luce, il movimento, e la vita. E già Roma a più nobili e soavi costumi inclinata la mente, la barbara pompa detestando d'un san-

(1) Il poeta improvvisatore Sgricci.

guinoso disumano trionfo, dall'eccelso Campidoglio una pacifica corona di plausi solennemente sulle tempia poneva a quei Sommi, che inspirati dal cielo, colla possanza di irresistibili carmi si facevano ai popoli maestri di virtù, arbitri degli affetti e conquistatori dei cuori.

Finalmente l'Italia dall'arbore trionfale di Minerva, ogni serto spiccato, se ne fregiava le auguste chiome, e già esauriti i campi del Greco e del Latino sapere, già dispensati i tesori dell'erudizione all'Europee famiglie, l'ozio sdegnando e il riposo, immaginò nuovi voli, meditò altre imprese, e nuova messe in sè stessa trovò e raccolse, non mai tocca, nè conosciuta da altri; e ritornando per pochi istanti al sovrano Poeta, ripeterò altamente

Chi nella dotta Atene, o nell'augusta
Roma seppe far scopo ai canti suoi
Il ciel, la terra, e Dio, se non che il Padre
Dell'italo saper, di Bice il Vate?
Forse fu noto a quelle due di Smirne,
E Manto inclite trombe il dolce metrò
De' sospiri d'Aminta, onde sì chiaro
Il nome feo dell'inventor, già grande
Pel suo Goffredo? E l'inaudito carme,
Che i furori di Bacco sì ben suona
Su l'Arno il Redi? e l'inspirate scene

Che il Cesareo Cantor della Natura
Di mele asperse, in che l'Italia al mondo
Tempra il canto divino? E quel pennello
Cui niuno pittore unqua trattò, che pinse
Con colori sì magici e sì vivi
Il signoril costume? E chi chi mai
Ardirà disputarci, Itali, a noi
Questi del nostro genio aurei tesori? . . . (1).

Oh salve, nostra bella e gloriosissima Patria! salve genitrice feconda di prodigi, di geni e d'eroi! salve classica terra! Tu se' dei Numi la geniale e preziosa cura. L'Eterno prescelse te a seggio e centro de' religiosi misteri. L'universa natura con larga mano versò nel tuo grembo i suoi favori. Un limpido ciel sereno, un sole sempre benefico e fulgente, un aere saluberrimo, un dolcissimo clima fan crescere su gli ameni tuoi colli, e nelle fertili tue pianure i cedri e le palme, gli aranci e le olive, e tutta la vaga prole di Pomona e di Flora. Questo stesso incantevole soggiorno l'immaginazione ti anima, e di sempre belle e nuove inspirazioni ti pasce. E la balsamica fragranza de' fiori; e il soave mormorio de' zampil-

(1) Versi dell'Autore scritti in un'epistola a Davide Bertolotti.

lanti ruscelli; e il volubile zeffiro, che con dolce fiato soffiando, scuote i virgulti, che tra i fessi degli antichi ruinosi monumenti vegetano, o a vortici di polvere innalza quella terra, ch'è pur polve de' famosi tuoi figli; e il pennuto signore del canto, che fra i taciti recessi del bosco, celebrando la stellifera notte co' moltiplici melodiosi gorgheggi, tuttodì nel petto t'ispirano quell'armonia, quel calore, quel genio cui tenta indarno agghiacciarti Iperboreo gelo, e per cui tu improntì e riscaldi, in primo grado, quelle arti tutte alle armoniche leggi suggette, delle cui opere è pur anche ricco il nostro secolo, e un nuovo Fidia e un Apelle l'Adda e l'Olona mostrano (1), redivivi e tuttora spiranti nelle belle produzioni di quei degnissimi alunni delle tue Pinacoteche, onde van chiari e famosi i tuoi marmi e le tue tele (2); e tutta la forza ne trasfondi nel divino linguaggio del metro, inesauribile su l'italo Parnaso;

(1) Canova e Appiani.

(2) A chi non sono note le opere insigni dei viventi professori Cagnola, Marchesi, Monti, Camoncini, Albertolli, Benvenuti, Sabatelli, Hayez, Palagi, Migliara, Gozzi, ec.?

e sovranamente la spieghi negli acustici accordi (1) e nella soave arte del canto cara cotanto e lusinghiera sul roseo labbro di quelle viventi incantatrici Sirene (2), che nate e cresciute nel tuo grembo, e alla tua scuola educate, mandi alle città più cospicue dell'universo; onde è che dovunque risplende il sole, splende itala scena, e italo teatro risorge dove corre l'orecchio a bearsi l'ibero, il britanno, il russo, il tedesco ed il gallo, e quest'ultimo rapì a te il pesarese Orfeo (3) i cui melodici concenti risuonano fino alle più lontane e selvagge popolazioni delle Oceaniche contrade, le quali lasciano a te, o Classica terra, siccome reina e maestra, l'impero delle scienze e delle arti.

(N.B. Questo *Ragionamento storico-filologico-letterario*, qui riprodotto con maggior correzione, ed aggiunte venne poc'anzi impresso nel suddetto giornale letterario il *Poligrafo*, con diversi errori di stampa).

(1) Chi è nel mondo quel professore di violino che voglia star in confronto col nostro famoso inarrivabile Paganini?

(2) Basta solo nominare una Pasta ed una Catalani per l'onore del canto italiano, co' loro compagni Rubini e Lablache, ec.

(3) Il celebre maestro Rossini residente, come tutti sanno, a Parigi.

VOCABOLARIO

ANALITICO

DE' TERMINI TECNICI.

A

B

C

D

E

F

G

I

M

N

O

R

S

V

Pag.	lin.	ERRORI	CORREZIONI
23	1	ritenuti	ritenuto
49	10	si è incerto	siamo incerti
65	1	Per chi	Chi
77	1	leggier	leggiera
185	4	a che	che
232	14	alle costui fonti	alle sue fonti
259	26	Camoncini	Camuccini

PRINCIPALI TRATTATI DELLA COLLEZIONE.

1.° *Scienze fisiche*	2.° *Scienze razionali*	3.° *Scienze letterarie*
*Medicina, ec.	*Scienze Occulte	*Poetica
*Meccanica	*Commercio	*Letteratura
*Mammalogia	*Scienze Filosof.	*Storia, ec.
*Atlante di t. 46	Aritmetica	*Pittura
*Fisica	Matematica	Teor. delle ling.
*Astronomia	Geometria	Scrittura
*Botanica	Filosofia	Rettorica
*Igiene	Fisionomia	Musica
*Mineralogia	Relig. e Morale	Coreografia
Meteorologia	Legislazione	Archeologia
Chimica	Politica	Araldica
Geologia	Econom. pubbl.	Geografia
Agricoltura	Navigazione	
Zoologia	Guerra, ec.	
Anat. e Fisiolog.		

I Trattati segnati coll'asterisco sono quelli già pubblicati.

Prezzo di ciascun volume, pei sigg. Associati,
con Tavole in rame *lir.* 2. 50 *ital.*
senza Tavole *lir.* 2. 00.

Pei non Associati il prezzo è maggiore di *cent.* 50.

Sotto al Torchio.

COMPENDIO DI
- FISIOLOGIA.
- STORIA, *tom.* 2.°
- C[illegible]OLOGIA.
- RETTORICA.
- MEDICINA LEGALE.
- IGIENE PUBBLICA.